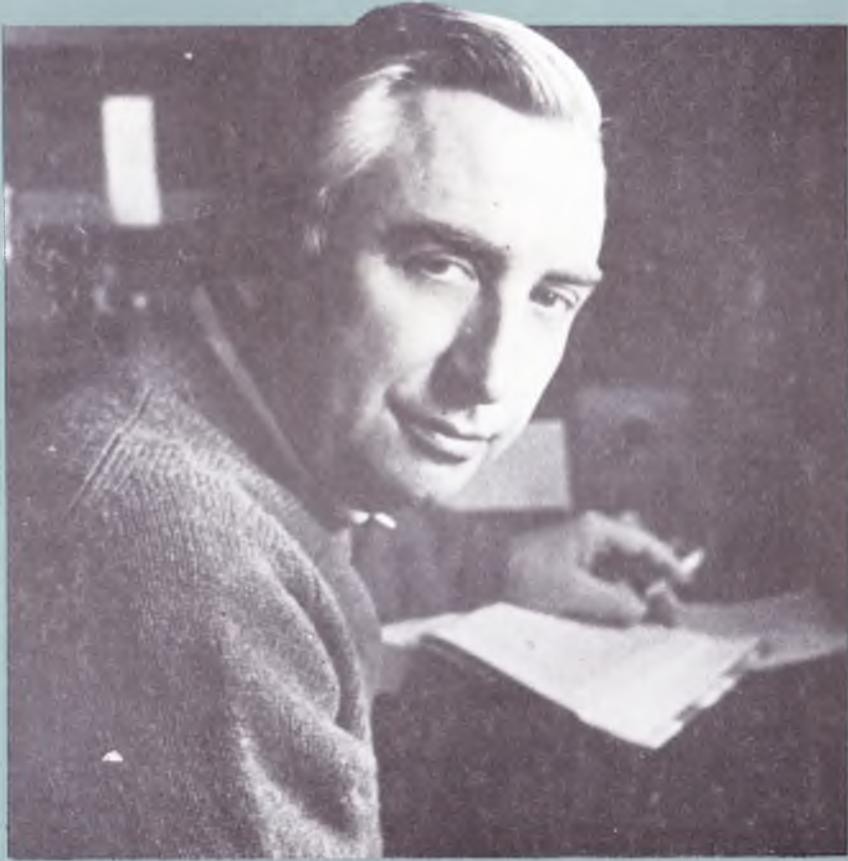


metis seçkileri

ROLAND BARTHES YAZI VE YORUM

metis seçkileri

ROLAND BARTHES



YAZI VE YORUM



metis seçkileri

İnsanın düşünme serüveninin çağımızda ulaştığı yer neresidir?

Çağımıza yeni sezgiler getiren yazarlardan temsil edici seçkiler sunuyoruz bu dizide. Bir yazarı Türkçe'de tanıtırken, sözkonusu iki toplum arasındaki dil, kültürel birikim, yayınlanmış ve yayınlanmamış öncüller gibi farklılıkların getirdiği sorunlar var kuşkusuz. Türkiye'deki okuma ortamının kendine özgü koşullarını göz önünde tutarak hazırladığımız seçkilerle bu güçlüğü aşmak, çağdaş yazarların yaratıcı ürünleriyle çağımız düşüncesini Türkçe'de tartışılabilir kılmak istiyoruz.

Yeni duyarlılıkların bu büyük serüveni yaşamaktan geçeceğine inanıyoruz.



Metis Yayınları
Başmusahip Sokak 3/2
Cağaloğlu/İstanbul

YAZI VE YORUM

Roland Barthes Seçkisi
Metis Seçkileri - 3

© Yayım Hakları Metis Yayınları'na Aittir

Birinci Basım: Ekim 1990
Kapak Fotoğrafı: Jerry Bauer, 1970
Kapak ve Grafik Tasarım: Semih Sökmen
Dizgi: Metis Yayıncılık Ltd., Film: Doruk Grafik
Basım: Ayhan Matbaacılık,
Cilt: Tan Mücellithanesi

ISBN 975-7650-38-2

YAZI VE YORUM

Roland Barthes'dan Seçme Yazılar

Hazırlayan ve Çeviren:
TAHSİN YÜCEL



METİS YAYINLARI

İçindekiler

- 7** Sunuş, Tahsin Yücel
- 13** İlk Yazı: Kriton'un Kıyısında
- 19** İlk Kitap: Yazının Sıfır Derecesi
- 29** Michelet
- 41** Çağdaş Söylenler
- 51** Racine Üzerine
- 63** Eleştirel Denemeler
- 85** Eleştiri ve Gerçek
- 99** Moda Dizgesi
- 115** Göstergeler İmparatorluğu
- 133** S/Z
- 147** Sade, Fourier, Loyola
- 167** Metnin Tadı
- 173** Barthes'ın Barthes'ı
- 183** Bir Aşk Söyleminden Parçalar
- 193** Aydınlık Oda



Paris, 1974 (Fotoğ. D. Boudinet).

SUNUŞ

Bir yazar ya da bir araştırmacı olarak Roland Barthes'ın yerini belirlemek ilk bakışta oldukça zor gibi görünür. Etkinlik alanı nedir? Eleştiri mi? Yazınbilim mi? Dilbilim mi? Göstergebilim mi? Toplumbilim mi? Felsefe mi? Yoksa Roland Barthes yapısalcı düşüncenin öncülerinden biridir de, getirdiği ya da tanıttığı kuramları örneklendirmek için mi bu alanların hepsinde az çok at oynatır? Barthes yazarlık serüveninin başından sonuna değin hep aynı tutumu sürdürmüş olseydi, soruların yanıtlanması bir ölçüde kolaylaşırdı. Ama sürekli arayan bir yazarın aynı tutumu sürdürmesi beklenemez: sırasıyla Marx'ın, Sartre'ın, Brecht'in, göstergebilimin gölgesinde yazdığını, en sonunda da "açıkta", yani her türlü ncden, her türlü örnekte, her türlü dizgeden bağımsız bir biçimde yazmaya başladığını kendisi söyler. Bu da, ister istemez, bir başka soru doğurur usumuzda: etkinlik alanlarını birbiri ardından gölgesine girdiği örnekte mi belirlemiştir? Bunun sonucu olarak birbirinden bağımsız birtakım Barthes'lar (rneğin bir eleştirmen Barthes, bir göstergebilimci Barthes, bir toplumbilimci Barthes, vb.) mı vardır? Görünüşler ne olursa olsun, Barthes'ı yakından tanıyanların bu sorulara verebilecekleri bir tek yanıt vardır: hayır. Çünkü, yakından bakıldığı zaman, Roland Barthes'ın sözünü ettiği etkilenmeler pek de belirleyici değildir. Örneğin Marx'ın etkisi hem oldukça dolaylı kalır, hem de *Yazının Sıfır Derecesi* ve *ağdaş Söylenler* gibi birkaç ilk yapıtı aşmaz; Brecht'in etkisi daha dolaysız görünür, ama gene birkaç ilk yapıtıla sınırlıdır; Sartre'ın etkisi daha çok bir tutuma, yazın karşısında bir yaklaşım biçimine indirgenmiş gibi görünür; stelik Barthes, daha ilk kitabında, Sartre'dan esinlenerek ele aldığı sorunları ondan çok daha ilerilere götürür. Göstergebilimin "gölge"sine gelince, bu gölge daha çok Barthes'ın kendi gölgesidir: Roland Barthes da başkaları gibi Saussure'den, Hjelmslev'den, Jakobson'dan, Greimas'tan esinlenerek göstergebilimin kurulmasına kuramsal ve uygu-

layımsal katkılarda bulunmaya çalışır, ama oluşturduğu göstergebilim sonuçta kendi göstergebilimidir, yani kendine özgü bir göstergebilimdir; bunun için de, örneğin Greimas göstergebiliminin tersine, hemen hiç izleyicisi yoktur. Kısacası, ister "gölgede" yazsın, ister "açıkta", ilk yapıttan son yapıta, Roland Barthes'ın her şeyden önce Roland Barthes olarak belirlenmesini sağlayan bir şeyler vardır. Bu özellik bilinçli bir özgünlük çabasının ürünü değildir kuşkusuz, ama bütün etkilerden daha derin ve daha sürekli bir tutkunun; öncelikle bir "yazar" olma tutkusunun bu işte önemli bir payı bulunduğu ileri sürülebilir.

Barthes'ın yaptığı "yazar" ve "yazman" ayrımı bilinir: yazman, "dünyanın çift-anlamlılığına son vermek", dolayısıyla "dönüşsüz bir açıklama" ya da "yadsınmaz bir bilgi" sunmak savında olan kişidir; amacını gerçekleştirmek için de dili bir "araç" olarak kullanır. Yazarsa, tersine, dili bir "amaç" olarak benimseyerek sözünü "işler"; bir başka deyişle, "dünyanın *niçin*'ini kesinlikle bir *nasıl yazmalı*'da criten kişidir", en kesin biçimde konuştuğu zaman bile, bir "çift-anlamlılığı" başlatır. Çağımızın yarattığı ve ilk ikisinin "kıрма"sı olarak niteleyebileceğimiz bir üçüncü tür de vardır: hem yazarın, hem yazmanın belirli özelliklerini taşıyan ve aydınlar çevresinde yer alan "yazman-yazar". Hiç değilse belirli yapıtlarında, diyelim ki *Système de la mode*'da (Moda Dizgesi), Roland Barthes'ın da bu üçüncü türe girdiği düşünülebilir, ama kendisi bu konumu yadsır her zaman, bir yazar olmak istediğini, dolayısıyla temel sorununun hep *nasıl yazmalı* olarak kaldığını kesinler. Bunun için de kendini her şeyden önce bir "denemeci" olarak niteler. Böylece, bütün yapıtları birer "deneme" olarak nitelenince, yazarlık serüveninde ilk bakışta çok derin gibi görünen kimi değişimler (örneğin "Analyse structurale des récits" (Anlatıların Yapısal Çözümlemesi) ya da "Elements de sémiologie" (Göstergebilim İlkeleri) ile *S/Z* arasındaki uzaklık) bir ölçüde önemini yitirir.

Hiç kuşkusuz, *S/Z*'in yayımlanmasından sonra, Roland Barthes'ın "göstergebilime ihaneti"nden sözedilmiş, böylece bir tutumdan tam karşıtına atladığı ileri sürülmüştür, ama, biraz yakından bakılacak olursa, değişim o denli derin değildir: uzaklaştığı göstergebilimin büyük ölçüde kendine özgü bir göstergebilim olması bir yana, Roland Barthes'ın değişmeyen tek ilkesi görelliktir: ona göre, eleştirmenin

görevi "*doğru* ilkeler adına *doğru* konuşmak" değildir, ele alınan yapıtta bizden öncekilerin gözden kaçırmış oldukları birtakım "saklı", "derin" özellikleri bulup ortaya çıkarmak da değildir ("kendimizden öncekilerden daha mı kafalıyız?" diye sorar), bu yapıtı "elden geldiğince eksiksiz bir biçimde kendi dilimizle *örtmek*", yani belirli bir gecikmeyle ve bu gecikmenin tam hakkını vererek, yapıtı kendi dilimizle yeniden söylemektir. Roland Barthes bunu yapar her zaman: Michelet'yi, Racine'i, Sade'i yeniden söyler. Bu yüzden olacak, o sırada izlediği yöntem ne olursa olsun, eleştirileri (ya da incelemeleri) birer çözümlenmeden çok, birer "betimleme" görünüşü sunar. Örneğin "L'Homme racinien" (Racine'de İnsan) hiç kuşkusuz belirli bir çözümlenmenin, belirli bir yorumun ürünüdür, ama her şeyden önce hayranlık verici bir betimleme olarak algılanır. Öte yandan, eleştiri ele aldığımız yapıtı "kendi dilimizle örümek" biçiminde tanımlanınca, her eleştirinin oluşturduğu söyleme "kendi kendisi konusunda içkin bir söylem" katüğını, dolayısıyla her eleştirmenin dolaylı bir biçimde bile olsa kendi kendisi konusunda da bilgi verdiği, her eleştirmenin kendi öznelliğini yansıttığı söylenebilir. Roland Barthes'ın son yapıtlarına doğru geldikçe saptadığımız temel değişim bu öznelliğin gittikçe daha belirgin, gittikçe daha bilinçli bir biçimde öne çıkarılmasıdır: ilk yapıtlarda bir tutum, bir düşünsellik, bir duyarlık, daha doğrusu bu tutumun, bu düşünselliğin bu duyarlığın izi olarak bulduğumuz yazar yavaş yavaş bir "kişi" olarak çıkar karşımıza, oldukça dolaysız bir biçimde, tekil birinci kişi olarak, kendinden yola çıkarak konuşur. Böylece Roland Barthes'a dek gelir.

Hiç kuşkusuz, Roland Barthes ne Roland Barthes'ın kendi kendisi üzerine bir çözümlemesidir, ne de bir anılar toplamı. Fotoğraflar çevresinde verilen kısa bilgileri (bunların da çoğu birer yorum, birer gözlem niteliğindedir) bir yana bırakırsak, *Le Plaisir du texte*'te (Metnin Hazzı) olduğu gibi burada da belirli bir düzene göre sıralanmış kısa gözlemler ya da, kendi deyimiyle, "parçalar" söz konusudur, ancak birkaç yerde, birkaç "parça"da doğrudan kendinden konuşur. Ama tutum değişikliği açıktır: "Eleştiri nedir?" adlı yazısında, eleştirmenle yazarı karşılaştırırken, eleştirinin konusunun "dünya değil, bir söylem, bir başkasının söylemi" olduğunu söylüyor, romancının ya da ozanın nesnelere ve olgulardan sözetmek durumunda olduğunu belirttikten son-

ra, "Dünya vardır ve yazar konuşur: işte yazın", diyordu: kendisinin yaptığı da artık budur, yani artık bir başkasının söyleminden sözetmek değil, bir başkasının söylemini kendi söylemiyle örtmek de değil, doğrudan doğruya dünyadan, nesnelere ve olgulardan sözetmektir, doğrudan doğruya bir yazar, bir "yazın" adamı olarak konuşmaktır ("açıkta" yazmanın bir anlamı da budur belki). Bu tutumun kimi belirtilerini Roland Barthes'in daha önceki birtakım yazılarında da bulabiliriz belki, ama *L'Empire des signes*'de (Göstergeler İmparatorluğu) çok kesin bir biçimde ortaya çıkar: anlattığı Japonya'yı düşsel bir ülke olarak nitelese de, bir "yazı" olarak algılasa da, burada bir gezgin değil, bir "okur" olduğunu söylese de bir başkasının söylemi üzerine değil, düşsel ya da gerçek bir dünyanın nesnelere ve olguları üzerine konuşan bir öznedir. *Le Plaisir du texte* de benzer bir tutumun ürünüdür: bir metin ya da birtakım metinler üzerine bir söylem değil, öncelikle metinlerin algılanışı, metinlerin tadı üzerine bir söylemdir; metinlerle özne arasındaki bağıntıyı, yani dünyanın bir olgusunu ele alır. Aynı şeyler üç aşağı beş yukarı *Fragments d'un discours amoureux* (Bir Aşk Söyleminden Parçalar) ile *La Chambre claire* (Aydınlık Oda) için de söylenebilir. Birincisinde, başkalarının söylemi ya da söylemleri üzerine bir söylem oluşturmak değil, başkalarının söylemlerinden (daha doğrusu söylem kırıntılarında) yola çıkarak yaşamımızın bir olgusu (aşk) üzerine bir söylem geliştirmek söz konusudur; söylem geliştirilirken de "söylem öznesi" genellikle "edim öznesi"yle birleşir. İkincisinin konusu, gene dünyamızın bir olgusudur: "fotoğraf". Ama, biraz daha yakından bakılınca, *La Chambre claire*'in fotoğraftan çok daha önemli bir konusu olduğu görülür: öznenin fotoğrafa duyduğu ilginin, fotoğraf olgusunu anlama ve açıklama yolunda harcanan çabanın öyküsü. Üstelik, örneğin yazarın annesinin fotoğraflarından, daha doğrusu annesini en iyi yansıtan fotoğraftan sözettiği sayfalarda görüldüğü gibi, bu öykü yer yer öyle ayrıntılı ve öyle içten bir görünüşe bürünür ki, arayış nerdeyse yaşamla, arayış söylemi nerdeyse romanla özdeşleşir.

Ben, kendi payıma, yalnızca *La Chambre claire*'i okurken değil, Barthes'in başka kitaplarını, hatta en kurularını (diyelim ki *Sade*, *Fourier*, *Loyola*'yı, diyelim ki *Système de la mode*'u) okurken bile, gerçek kimliğini bilmeyen ya da bilmezlikten gelen gücül bir "romancı"

karşısında bulunduğumu düşünmüşümdür sık sık, hatta ona bir örnekçe de bulmuşumdur: Marcel Proust, yani düşünceyle duyarlık, özne ile nesne arasındaki sınırları silen, kendi kendinden sözederken aynı zamanda dünyayı, dünyadan sözederken aynı zamanda kendi kendini betimleyen bir romancı. Son yapıtlara doğru gelindikçe, Roland Barthes benim bulduğum örnekçeye bir yandan yaklaşır, bir yandan da ondan uzaklaşır: kendini öne çıkararak "ben" diye konuşması, söylemler yanında dünyayı, nesnelere ve olgularını da ele alması, düşünün yanında duyunun ve duygunun hakkını gittikçe daha çok ve daha gözüpek bir biçimde vermesi bir yakınlaşmadır kuşkusuz; yapıtlarını, *Roland Barthes*'ta temel bir yönelimin belirimi oldukları söylenen "parça"lardan, hatta "parçacık"lardan oluşturmasıysa bir uzaklaşma. Gene de, bu yapıtların dünyanın olgularına ve nesnelere yönelik gözlemler oluşturmalarından olacak, uçsuz bucaksız bir romanın öykü dışında kalan bölümleri, özgül deyimiyle "uzatı"ları (*digression*) gibi göründükleri, zaman zaman bu düşsel romanın bütününe imgelemimizde elle tutulacak ölçüde yakınlarla getirmemize yardımcı oldukları görülür. Kısacası, Roland Barthes'ın bütün yapıtlarının, belli ölçüler içinde hep Roland Barthes'ı söylediği ileri sürülebilir. Hele "yaşam-öyküsü"nü "üretmeyen" yaşamlara özgü olduğu, üretken yaşamların öyküsünün ürünlerininkiyle karıştığı düşünülürse.

Bu seçkiye alınan parçalar Roland Barthes'ın yapıtı konusunda bütüncül bir görüş verecek mi, en azından Roland Barthes'ın yapıtının bütünlüğünü sezdirecek mi, bilmiyorum. Ama güttüğüm amaçlardan biri buydu, bir başkasıysa okura gerek yazınsal, gerek düşünsel açıdan gerçekten ilgiye değer ürünler sunmak. Bu amaçlarla, yazarın iki küçük kitabı, Collège de France'taki açış dersinin oluşturduğu *Leçon*'la (1978) Philippe Sollers üzerine değişik dönemlerde yazdığı yazıları bir araya getiren *Sollers écrivain* (1979) dışındaki bütün yapıtlarından belirli parçalar aldık. Daha doğrusu kendi eliyle hazırladığı kitaplardan. Seul yayınevi, Barthes'ın ölümünden sonra, kitaplarına girmemiş denemelerini, incelemelerini, konuşmalarını yayımlamaya girişti: *Le*

Grain de la voix (1981), *L'Obvie et l'obtus* (1982), *Le Bruissement de la langue* (1984), *L'Aventure sémiologique* (1985), vb. Bunlar da ötekiler gibi çok ilginç parçalar içeriyordu kuşkusuz, ama onlara fazla bir şey eklemiyorlardı. Bu nedenle seçkinin sınırlarını zorlamadım.

Umarım, çok uzak olmayan bir gelecekte, Roland Barthes'ın bütün kitapları dilimize çevrilir, ölümünden sonra oluşturulan kitapları da bunlar arasında yerini alır.

TAHSİN YÜCEL
Eylül 1990

İlk Yazı

Okuyacağınız yazı, 1974 yılında, L'Arc dergisinin Roland Barthes'a ayrılan 56. sayısında yayımlanmıştı, ancak yazılış tarihi çok daha eskiydi: 1933.

Barthes bir lise öğrencisiyken yazdığı bu yazıyı "ilk metnim" diye niteler ve Jules Lemaître'in bir kitabından esinlenilerek yazıldığını söyler. Lemaître kitabında yazara öykünerek büyük klasik yapıtların sonlarını düzeltmeyi tasarlar. Barthes'sa, kendi deyimiyle, bu yazıyı yazmakla "öykünü"nü "öykünü"sünü yapar bir bakıma: Platon'a öykünürken Jules Lemaître'e öykünür. Bir başka deyişle, öykündüğü hem Lemaître'in kitabıdır, hem de Platon'un Kriton'u. Ama, bulunduğumuz noktadan bakılınca, yalnızca "öykünen", dolayısıyla "izleyen" bir metin değildir bu ilk yazı, aynı zamanda "önceleyen" bir metindir de: örneğin Le Plaisir du texte'in Roland Barthes'ını, kurala karşı kural dışını, soyuta karşı somutu, genele karşı teki, yinelenene karşı değişeni, ölüme karşı yaşamı seçen Roland Barthes'ı muştular.

KRİTON'UN KIYISINDA

Kriton hapisaneden ayrılınca, Sokrates'in hafiften yüreği daraldı. O sırada içeriye giren Eumaios'a, "Zavallı çocuk! boşuna yoruldu, dedi; ama kabul etmem gerçekten olanaksızdı. Dostlarım ne düşünürlerdiler? Hem sonra gerekli parayı bir araya getirebilecekler miydi bakalım? Öyle kötü bir zamanda yaşıyoruz ki! — Yok! orası kolay, dedi Eumaios, sen istesen..."

Bu sırada gardiyan Leukithes girdi içeriye, bir tabak Korinthos inciri getirdi. Olgunluktan kabarmış yüzeylelerinde birkaç çiğ damlası kalmıştı hâlâ; yer yer çatlamış, altın rengi kabuklarının arasından, bir ak etene üzerinde sıra sıra kırmızı çekirdekler görünüyordu. Kil tabaktan sıcak

bir şeker kokusu yükselmekteydi — Sokrates elini uzattı, ama hemen caydı düşüncesinden: "Neye yarar, dedi, sindirecek zamanım bile olmayacak". Ve gene yüreği daraldı.

Bu arada, Eumaios sessiz sessiz incir yiyordu.

Dokuzuncu saate doğru, Kyllene'li Apollodoros, Glaukon, Aristodemos, Tiresias, Kratylos, Alkibiades ve Phaidros Sokrates'i görmek istediler. Gelmelerine izin verdi. Leukithes iskemleler getirdi; ama hepsi de döşeme taşlarının serinliğini tatmak için yere oturmayı yeğledi. Sokrates yatağında kaldı.

İlk Glaukon konuştu.

"Sevgili Sokrates, amacımız öğütlerimiz ve yalvarmalarımızla daha da canını sıkmak değil," dedi. "Gene de bir düşün, ölmek üzere olduğunu görüp de biz dostlarının seni kurtarmak için hiçbir şey yapmamamız doğru mu, doğal mı? Bize öyle geliyor ki, kabul etmesen de görevimiz seni hapisten çıkarmak, çünkü saygıdeğer ama insanlık dışı yasalar yüzünden öğretimin kesileceğine, çoğunluk yararlanmayı sürdürsün daha iyi diye düşünüyoruz. Ama tinin üzerimizde öylesine etkili ki, kurtuluşun için bile olsa bedeninin üzerinde zor kullanmak istemiyoruz, sevgili Sokrates. Bunun için de bize kendiliğinden boyun eğmeni ve arkamızdan gelmeni rica ediyoruz."

Glaukon sözünü bitirir bitirmez, Kyllene'li Apollodoros aldı sözü, ustalıklarla konuştu:

"Söyle bize, ey Sokrates, tanrılar karşına çıksalar da: 'Sokrates, bu dünyada bizim rızamız dışında hiçbir şey yapılmadığını, biz istemedikçe ölümlülerin tek bir kılının bile kıpırdamadığını bilmiyor musun? Söyle, bilmiyor musun?' deselerdi, ne yanıt verirdin? —Elbette, biliyorum, derdin. —Öyleyse, Kriton sana kaçmayı önerdiği zaman, onu buna biz yöneltmedik mi? derdi tanrılar. —Hiç kuşkusuz. —Şunu da söyle, Sokrates, sence bu yeryüzünün yasalarını çiğneyen kişi mi daha suçludur, yoksa tanrılarının yazılmamış yasalarını çiğneyen kişi mi? —Hiç kuşkusuz tanrılarının yazılmamış yasalarını çiğneyen kişi, diye yanıtlardın. —'Peki', derdi o zaman tanrılar, 'bizlerden, sana istemlerinin açık bir kanıtını vermiş olan tanrılardan çok ölümlüleri din-

lemeyi yeğlediğine göre, bu kişi sen değil misin? Sokrates, bütün bunları düşün, sonra bizim sözümüzü dinle ve kaç'. Tanrılar böyle konuşurlardı; peki, sen onlara ne yanıt verirdin, Sokrates?"

Sokrates Apollodoros'un konuşması karşısında sarsılmış gibiydi; gene de tek sözcük söylemedi. O zaman, yakışıklı Alkibiades yanına geldi, konuşmaya başladı. Özgürlüğün, kaçışın, razı olması durumunda Kriton'un kiraladığı gemiyle yapacakları Epidaurus yolculuğunun sevinçlerinden sözetti ona. Buradan, kısa konaklamalarla, Tyrinte'ye, bu pek bilinmeyen Argolis kentine gidecekler, orada dinlenişi ve bilimi bulacaklardı. Kendisi, Alkibiades, Anakhnaos dağının yamaçlarında, kapısının önünde bir incir ağacı, mermer bir sıra ve uzakta Anapli'nin, Asine'nin evlerini, daha ötede de denizi görmelerini sağlayacak bir taraçası bulunan küçük bir ev biliyordu. Hep birlikte, mutlu ve bilgece yaşayacaklardı burada, birkaç zeytin, birkaç incir ve keçi sütüyle yetineceklerdi. Sokrates kendilerini bilgilendirmeyi sürdürecekti. Akşamları, güneş batarken, denize karşı oturup tinden sözedecekti, deniz de ovadaki zeytinliklerin üzerinden tuzlu serinliğini yollayacaktı onlara — candan bir selam gibi. Bazı bazı, yalnız bir yolcu, Mykenai ya da Korinthos'a doğru yolculuğunu sürdürmeden önce evlerinde duracaktı. Sokrates ona gerçeği ve güzeli öğretecekti — ve hepsi de ustanın ilgisinin tek ayrıcalıklıları olmadıklarını düşünerek sevinç duyacaklardı. Böylece, Sokrates ölümü bekleyecekti; öyle görünüyordu ki, böyle tatlı, böyle arı bir yaşamın ortasında çıkageline, ölümün kendisi de büyük bir tatlılık, büyük bir arılık kazanacaktı, yoksa Sokrates o sabah Phaidon'un sözünü ettiği ölümsüzlüğü ummamalıydı.

Alkibiades sustu; kısa bir süre, derin bir sessizlik oldu, çünkü herkes içlenmişti. Sokrates'in de yüreği kabarmıştı. Bu sırada Kriton içeriye girdi; Aristodemos Sokrates'i ikna etmek için arkadaşlarının harcadığı çabaları anlattı ona. Kriton her şeyin kolay yanını çabucak buluveren bir insandı; soğukkanlılığını yitirmedi: "Sokrates Alkibiades'in sözlerine yenik düşmekten çok uzak değil," diye düşündü; "kaçmaya karar verdirtmek için bir şey yetecek; iş bu şeyi iyi seçmekte". Hiç belli etmeden gardiyan Leukithes'i çağırıp kulağına bir

şeyler söyledi. Leukithes çıktı.

Bu arada, Sokrates konuşmayı göze alamıyordu. Sözlerinin kendisini görüldüğünden çok daha fazla etkilediğini nasıl saklayacaktı öğrencilerinden? Özellikle Alkibiades'in konuşması acımasız bir baştan çıkarma olmuştu. Gerçekten, Kriton ve Phaidon'la görüşmelerinden bu yana çok düşünmüştü. Kanıtları bayağı işlemiştir beynine, yasalar gibi boş, yasalar gibi fazla saygı duyulmayan şeylere kendini kurban etmeyi acı buluyordu. Dostlarına acı çektirmekten korkuyordu; sonra sürmesi yolunda hiçbir önlem alamadan öğretiminin böyle birdenbire kesilivermesi de üzücüydü. Bu arada, bütün bu nedenlerin ötesinde, içinde bulanık bir çekişme duyuyor, bu çekişme kendisini tek başına kararsızlığa düşüreceğe benziyordu; tinle hiçbir ilgisi bulunmayan bir istekti bu, daha çok bedenle ilgiliydi. Sokrates daha fazlasını belirleyemiyordu: çok belirsiz ve çok güçlü bir şeydi kendisini çeken, ve filozof, bunalım içinde, aklın en usta saldırılarına karşı koyduktan sonra, tene yenik düşüp düşmeyeceğini düşünüyordu. Bu sırada Leukithes bir tepsi incirle içeriye girdi. Sokrates irkildi; düşünmeyi bıraktı, tepsiye baktı. Herkes baktı, çünkü Eumaios'un kendilerine anlattıklarına dayanarak incirlerin Sokrates'in erdemine son baskını oluşturduğunu anlıyorlardı. Sokrates bir incir yiyecek olursa, ricalarına boyun eğecek demektir. "Seni etkilemiyoruz, Sokrates," dedi Kriton. Bu arada, Tiresias usulca pencereyi araladı. Bir güneş ışını incirleri okşadı ve altın rengi yüzeylerinde duyuları sarhoş eden şekerli bir ılıklik akan koyu oyuntuları ortaya çıkardı. Sokrates gözlerini yumdu; incir ağacı, sırası, taraçasıyla Tyrinte'deki küçük evi gördü; incirlerin, özgürlüğün canlı simgesi deniz yelinin tuzlu tadına karışmış tadını duyar gibiydi.

O zaman, çok yalın bir biçimde, elini uzattı ve bir incir yedi.

*

O günün akşamı, Sokrates ile öğrencileri kendilerini Epidauros'a götüren geminin güvertesine uzanmışlardı. Sokrates'in dadısı Eurymedusa da aralarındaydı, ondan ayrılmaya razı olmamıştı. Hiç kimse konuşmuyordu, ama hiç kimse de uyumuyordu. Hepsi özgür olmanın, yalnız olmanın tadını çıkarıyordu. Sokrates hiç pişmanlık duymuyordu, ustalarının rahatlığı onlara da rahatlık veriyordu. Yalnızca suyun

şıpırtısı, tahtalarla iplerin gıcırıtısı işitilmekteydi. Bir an, Kratylos usulca gülmeye başladı. "Ne düşünüyorsun?" diye sordu Kriton. Kratylos: "Parlak yasa söylevini," dedi.

Bir soğukluk geçti.

Biraz sonra, Phaidros: "..Ya Tarih?" dedi. "Tarih mi, aldırma, Platon ayarlar o işi!" dedi Sokrates. Korinthos incirleri ve bir şişe Girit şarabı getirmekte olan Eurymedusa'ya döndü.





Paris 1972.

İlk Kitap

Le Degré zéro de l'écritue (*Yazının Sıfır Derecesi*, 1953) Roland Barthes'ın ilk kitabıdır, ama yalnızca yazarının yaşamında değil, günümüz Fransız yazınında da önemli bir başlangıçtır: Yazının Sıfır Derecesi yayımlandıktan sonra, kimi yazınsal olgulara eskisi gibi bakma olanağı kalmamıştır. Bir başka deyişle, Yazının Sıfır Derecesi yazın olgusuna bakışımızı yenilemiş bir yapıttır. Gerçekten de Barthes bu küçük kitapta, bir yandan tarihsel verilerin ışığında yazarın toplum ve yapı karşısındaki konumunu irdelerken, bir yandan da ilk kez burada ortaya atılıp tanımlanan "yazı" kavramıyla yeniden tanımlanan "biçem" kavramının yardımıyla, çağdaş yazının derin yönelimlerini, giderek çağdaşlığın koşullarını belirler.

YAZI NEDİR?

Dilin bir çağın bütün yazarları için ortak bir buyurumlar ve alışkanlıklar bütünü olduğu bilinir. Bu demektir ki, dil tümüyle yazarın sözünün içinden geçen bir Doğa gibidir. Bununla birlikte, ona hiçbir biçim vermez, hatta onu beslemez bile: soyut bir gerçekler çemberi gibidir, yapayalnız bir sözün yoğunluğu ancak dilin dışında çökmeye başlar. Bütün yazınsal yaratımı aşağı yukarı gök, yer ve bunların birleşim çizgilerinin insan için bildik bir konut çizdikleri gibi kapsamı içine alır. Bir gereçler toplamından çok bir çevrendir, yani hem bir sınır, hem bir duraktır, tek sözcükle, güven verici bir düzenleme uzamıdır. Yazar, sözcüğün tam anlamıyla, hiçbir şey çıkarmaz ondan; yazar için dil, çiğnenmesi belki de dilyetisinin¹ bir

1. Barthes bu kitapta "langue" (dil) ve "langage" (dilyetisi, dil) sözcüklerini sık sık birarada kullanır. "Langage" sözcüğünü zorunlu olduğu durumlarda, dilbilim terimi olarak, "dilyetisi", geri kalan durumlardaysa "dil" diye çevirdik. (ç.n.)

üstdoğasını gösterecek bir sınır çizgisi gibidir daha çok: bir eylemin alanı, bir olasılığın tanımı ve beklentisidir. Toplumsal bir bağlanmanın yeri değildir, seçimsiz bir tepkedir yalnızca, yazarların değil, insanların bölünmez mülküdür; Yazın'ın töremi dışında kalır; seçimi gereği değil, tanımı gereği toplumsal bir nesnedir. Hiçbir yazar, doğallıktan uzaklaşmadıkça, özgürlüğünü dilin saydamsızlığına katamaz, çünkü, bir Doğa gibi eksiksiz ve birleşik olarak, bütün Tarih durur içinde. Bu nedenle, yazar için, dil belirli bir *yakınlığı* uzaklara yerleştiren bir insan çevrenidir, ayrıca bu yakınlık da tümüyle eksildir: Camus ile Queneau'nun aynı dili konuştuklarını söylemek, ayrımsal bir işlemle, eski ya da gelecekçi, konuşmadıkları bütün dilleri varsaymaktan başka bir şey değildir: yazarın dili, yokolmuş biçimlerle bilinmedik biçimler arasında asılı durumda, bir kaynaktan çok bir sınırdır; dönüp geriye bakan Orpheus gibi, davranışının oturmuş anlamını ve toplumculluğunun temel edimini yitirmeden söyleyemeyeceği her şeyin geometrik yeridir.

Öyleyse dil Yazın'ın berisindedir. Biçemse nerdeyse ötesinde: yazarın bedeninden ve geçmişinden birtakım imgeler, bir konuşma biçimi, bir sözcük dağarcığı doğar ve yavaş yavaş sanatının özdevinimleri¹ olur. Böylece, biçem adı altında, yalnızca yazarın kişisel ve gizli söylenseline, ilk sözcükler ve nesnelere çiftinin biçimlendiği, varlığının bütün büyük sözsel izleklerinin bir daha çıkmamasıyla yerleştiği şu söz alt-fiziğine dalan bir kendi kendine yeterli dilyetisi oluşur. Ne denli incelmış olursa olsun, biçemde her zaman ilkel bir şeyler vardır: amaçsız bir biçimdir, bir amacın değil, bir tepinin ürünüdür, düşüncenin dikey ve yalnız bir boyutu gibidir. Göndergeleri bir Tarih düzeyinde değil, bir dirimbilim ya da bir geçmiş düzeyindedir: yazarın "şey"i, görkemi ve hapisanesidir, yalnızlığıdır. Topluma ilgisiz ve saydamdır, kişinin kapanık tutumu olarak, hiçbir biçimde bir seçimin, Yazın konusunda bir düşüncenin ürünü değildir. Töremi özel yanındır, yazarın söylensel derinliklerinden yükselir, sorumluluğu dışında açılır. Bilinmedik ve gizli bir tenin süsleyici sesidir; bu bir tür çiçek gelişimi içinde, biçem sanki ten ile dünyanın sınırında oluşan bir alt-dilden yola çıkmış, kör ve inatçı bir değişimin ürünüymüşçesine, bir Zorunluluk biçiminde işler. Biçem tam anlamıyla filizlenme türünden bir olgudur,

1. Özdevinim: "automatisme". (ç.n.)

bir Mizaç'ın dönüşümüdür. Bunun için de biçemin anışturmaları derinlemesine yayılmıştır; sözüün yatay bir yapısı vardır, gizleri sözcükleriyle aynı çizgi üzerindedir, gizlediği şeyi de sürekliliğinin süresi çözer; sözde her şey sunulmuş, dolaysız bir yıpranmaya adanmıştır, konuşma, sessizlik ve devinimleri yokolmuş bir anlama doğru atılır: izsiz ve gecikmesiz bir aktarımdır bu. Biçeminse, tersine, yalnızca dikey bir boyutu vardır, kişinin kapalı anısına dalar, saydamsızlığını belirli bir özdek deneyiminden yola çıkarak oluşturur; biçem yalnızca eğretilerdir her zaman, yani yazınsal amaçla yazarın tensel yapısı arasında denklemdir (yapının bir sürenin çökeltisi olduğunu anımsayalım). Bunun için de biçem her zaman bir gizdir; ama gönderiminin sessiz yamacı dilyetisinin devingen ve durmamacasma ertelenen doğasına dayanmaz; gizi yazarın bedenine kapatılmış bir anıdır; söylenmeyen de her şeye karşın dilin yerini tuttuğu sözde görülenin tersine, biçemin anıştırma erdemi bir hız olgusu değil, bir yoğunluk olgusudur, çünkü betilerinde¹ katılıkla ya da sevecenlikle toplandıktan sonra, biçemin altında dik ve derin olarak duran şey, dilyetisine tümüyle yabancı bir gerçeğin parçalarıdır. Bu dönüşümün mucizesi, biçemi kişiyi gücün ve büyüünün eşliğine götüren, yazın-üstü bir işlem yapar. Dirimsel kökeni nedeniyle, biçem sanatın dışında yer alır, yani yazarı topluma bağlayan antlaşmaya girmez. Öyleyse sanatın güvenliğini biçemin yalnızlığına yeğ tutacak yazarlar tasarlanabilir. En iyi biçemsiz yazar örneği Gide'dir, tıpkı Saint-Saëns'ın yeniden Bach ya da Poulenc'in yeniden Schubert yaptığı gibi, onun işçiliğe dayalı yazma biçimi de belirli bir klasik törenin çağdaş hazzını kullanır. Buna karşılık, yeni şiir —bir Hugo'nun, bir Rimbaud'nun ya da bir Char'ın şiiri— ağızına kadar biçemle doludur ve ancak bir Şiir amacı göz önüne alınırsa *sanat*'tur. Yazarı Tarih'in üstünde bir Tazelik olarak benimseten şey biçemin Yetke'sidir, yani dille etten eşi arasındaki tümüyle özgür bağlıdır.

Böylece dilin çevreni ile biçemin dikeyliği yazar için bir doğa çizerler, çünkü yazar ne berikini seçer, ne ötekini. Dil bir eksillik, olabirinin başlangıç sınırı olarak işler, biçemse yazarın mizacını dilyetisine bağlayan bir Zorunluluk'tur. Orada Tarih'in yakınlığını bulur, burada kendi geçmişinin yakınlığını. Her iki durumda da bir doğa, yani

1. Beti: "figure". (ç.n.)

bir bildik davranışlar bütünü söz konusudur, burada güç işlemsel türdendir yalnızca, birinde sayar, öbüründe dönüştürür, hiçbir zaman bir seçimi yargılamakta ya da belirtmekte kullanılmaz.

Ama her Biçim aynı zamanda Değer'dir de; bunun için, dil ile biçem arasında bir başka biçimsel gerçeğe de yer vardır. Bu gerçek de "yazı"dır. Hangi yazınsal biçimi alırsak alalım, genel bir "hava", ister-seniz, bir "töre" seçimi vardır, yazar da işte burada açık olarak bireyselleşir, çünkü burada bağlanır. Dil ile biçem her türlü dilyetisi sorununun önce gelen verilerdir, dil ile biçem Zaman'ın ve dirimsel kişinin doğal ürünüdür; ama yazarın biçimsel kimliği ancak dilbilgisi kurallarının ve biçemin değişmezlerinin yerleşimi dışında, yazılı sürerliğin, hiçbir sorumluluk içermeyen bir dilsel doğa içine toplanıp kapatıldıktan sonra, en sonunda tüm gösterge, bir insan davranışının seçimi, belirli bir İyi'nin kesinlenmesi olduğu yerde gerçekten kurulur, böylece yazarı bir mutluluğun ya da bir rahatsızlığın apaçıklığına ve iletimine yöneltir, sözünün aynı zamanda hem olağan, hem benzersiz biçimini başkasının uçsuz bucaksız Tarihi'ne bağlar. Dil ve biçem kör güçlerdir; yazı tarihsel bir dayanışma edimidir. Dil ile biçem birer nesnedir; yazı bir işlevdir: yaratım ile toplum arasında bağıntıdır, toplumsal amacıyla dönüşmüş yazınsal dildir, insansal amacı içinde kavranan ve böylece Tarih'in büyük bunalımlarına bağlanan biçimdir. Örneğin Mérimée ile Fénelon dil olguları ve biçem rastlantılarıyla birbirlerinden ayrılırlar; gene de aynı amaçsallıkla yüklü bir dil kullanır, aynı biçim ve içerik düşüncesine gönderirler, aynı uzlaşımlar düzenini benimserler, aynı uygulamısal tepkelerin odağıdır, bir buçuk yüzyıllık bir uzaklıkla, görünüşü biraz değişmiş olmakla birlikte, konumu da, kullanımı da hiç mi hiç değişmemiş, özdeş bir aracı aynı devimlerle kullanırlar: kısacası, yazıları aynıdır. Buna karşılık, dilimizin aynı tarihsel durumunu konuşmuş ve konuşmakta olan nerdeyse çağdaş yazarlar, Mérimée ve Lautréamont, Mallarmé ve Céline, Gide ve Queneau, Claudel ve Camus, birbirinden derinden derine farklı yazılar kullanırlar; sözlerinin havası, akışı, amacı, ahlâkı, doğallığı, her şey birbirlerinden ayırır kendilerini, öyle ki, böylesine karşıt ve karşıtlıklarıyla böylesine iyi tanımlanan yazılar karşısında, çağ ve dil ortaklığı çok az bir şeydir.

Bu yazılar gerçekten de farklıdır, ama birbirleriyle karşılaştırılabilir-

ler, çünkü özdeş bir devinimin ürünüdürler, bu devinim de yazarın biçiminin ve onu üzerine alma yolundaki seçiminin toplumsal kullanımı üzerindeki düşüncesidir. Öyleyse yazı, yalnız kendisiyle başlayan yazınsal sorunsalın odağında, öncelikle biçimin ahlâkıdır, yazarın kendi dilinin Doğa'sını yerleştirmeye karar verdiği toplumsal alanın seçimidir. Ama bu toplumsal alan hiç de gerçek bir tüketimin alanı değildir. Yazarın kendisi için yazdığı toplum bölümünü seçmesi söz konusu değildir: çok iyi bilir ki, bir Devrim beklenmiyorsa, hiçbir zaman başka bir toplum için yazamayacaktır. Seçimi bir bilinç seçimidir, bir etkenlik seçimi değil. Yazın'ı düşünme biçimidir yazısı, yayma biçimi değil. Ya da şöyle söyleyelim: yazar Yazın tüketiminin nesnel verilerinde hiçbir şeyi değiştiremediği için (bilincinde olsa bile, bu tümüyle tarihsel veriler kendisini aşar), bir özgür dil gereğini bu dilin tüketiminin sonuna değil, kaynaklarına götürür. Bunun için de yazı çift-anlamlı bir gerçekliktir: bir yandan, tartışma götürmez bir biçimde, yazarla toplumunun karşı karşıya gelmesinden doğar; öbür yandan, acılı bir aktarımla, yazarı yaratımının araçsal kaynaklarına gönderir. Tarih, özgürce tüketilen bir dil sağlayamadığından, özgürce üretilmiş bir dil gerekliliğini önerir.

Böylece bir yazının seçimi, sonra da sorumluluğu bir Özgürlük belirtir, ama bu Özgürlüğün sınırları tarihin değişik anlarında hep aynı değildir. Yazar yazısını zamandışı bir tür yazınsal biçimler ambarından seçemez. Belirli bir yazarın olası yazıları Tarih'in ve Geleneğin baskısı altında belirlenir: bir Yazı Tarihi vardır; ama bu Tarih çiftlidir: genel Tarih'in yeni bir yazınsal dil sorunsalı önerdiği —ya da zorla benimsediği— anda, yazı hâlâ önceki kullanımlarının anılarıyla doludur, çünkü dil hiçbir zaman "arı" değildir: sözcüklerin gizemli bir biçimde yeni anlamlar içinde de süren ikincil bir belleği vardır. Yazı işte bir özgürlükle bir anı arasındaki bu uzlaşmadır, ancak seçim ediminde özgürlük olan, ama süreminde özgürlük olmaktan çıkan şu anımsayan özgürlüktür. Hiç kuşkusuz, bugün şu ya da bu yazıyı seçebilir ve bu davranışımı özgürlüğümü kesinleyebilirim, bir tazelik ya da bir geleksellik savında bulunabilirim; ama, bir sürem içinde, onu yavaş yavaş başkasının sözcüklerinin, hatta kendi sözcüklerimin tutsağı olmadan geliştiremem. Bütün öteki yazılardan, hatta kendi yazımın geçmişinden gelme, inatçı bir kalıntı sözcüklerimin şimdiki sesini

basırır. Her türlü yazılı iz önce saydam, arı ve yansız bir kimyasal öge gibi çökeler, içinde sürem yavaş yavaş asıltı durumunda bütün bir geçmiş, gittikçe yoğunlaşmakta olan bütün bir şifrelemeyi ortaya çıkarır.

Demek ki yazı Özgürlük olarak yalnızca bir andır. Ama bu an Tarih'in en açık anlarından biridir, çünkü Tarih her zaman ve her şeyden önce bir seçim ve bu seçimin sınırlarıdır. Yazarın anlamlı bir davranışının sonucu olduğundan, yazı Tarih'e yazın'ın bir başka kesitine göre çok daha duyulur bir biçimde sürtünür. Yüzyıllar boyunca bağdaşık kalan klasik yazının birliği, yüz yıldan beri yazın olgusunun sınırına gelinceye dek çoğalmış olan çağdaş yazıların çokluğu, Fransız yazısının bu bir tür parçalanması, tüm Tarih'in büyük bir bunalımının karşılığıdır, ama bu bunalım Yazın Tarihi'nde çok daha bulanık bir biçimde görülür. Bir Balzac'ın "düşünce"sini bir Flaubert'inkinden ayıran şey bir okul değişimidir; yazılarını karşılaştıran şeyse, iki ekonomik yapının eklemlemelerinde kesin anlayış ve bilinç değişiklikleri getirerek kesiştikleri anda gerçekleşmiş, temel bir kopmadır.

BURJUVA YAZINININ UTKUSU VE KOPMASI

Ön-klasik Yazın bir yazı çokluğu görüntüsü verir; ama dil sorunları sanat açısından değil de yapı açısından ortaya konulunca, bu çeşitlilik çok daha küçük görünür. "Estetik" açıdan, XVI. yüzyıl ve XVII. yüzyıl başı oldukça özgür bir yazınsal dil bolluğu gösterir, çünkü insanlar henüz bir insan özünün anlatımına değil, Doğa'yı tanımaya girişmişlerdir; bu açıdan, yalnızca belirgin anları vermek gerekirse, Rabelais'nin ansiklopedik yazısının ya da Corneille'in seçkin yazısının ortak biçimi süslemenin henüz "törem" durumuna gelmediği, ama kendi başına dünyanın bütün uzamına uygulanan bir araştırma yöntemi olduğu bir dildir. Bu ön-klasik yazıya bir ayırıt¹ havası ve bir özgürlük

esenliği veren de budur. Dil henüz oturmamış yapıları dener görüldüğü ve sözdizimi anlayışını ve sözcük dağarcığının gelişimini kesinlikle belirlememiş olduğu için, çeşitlilik izlenimi çağdaş okura daha da güçlü görünür. "Dil" ile "yazı" arasındaki ayrımı yeniden ele almak gerekirse, 1650 dolaylarına kadar Fransız Yazını'nın henüz bir dil sorunsalını aşmamış olduğu, bu nedenle de henüz yazıyı bilmediği söylenebilir. Gerçekten de, dil kendi yapısı konusunda duraksadığı sürece, bir dil ahlâkı olanaksızdır; yazı ancak ulusal olarak kurulmuş olan dilin bir tür olumsuzluk, tabunun kökenleri ya da doğrulamaları üzerinde hiç soru sormadan, yasak olanla izin verileni ayıran bir çevren olduğu anda belirir. Klasik dilbilgiciler, zamandışı bir dil mantığı yaratarak, Fransız'ları her türlü dil sorunundan kurtarmışlardır. Bu ayıklanmış dil de bir yazı, yani tarihsel koşullar gereği hemen evrensel diye sunulan bir dil değeri olmuştur.

"Türler" in çeşitliliği ve klasik inak içinde biçimlerin devinimi yapı verileri değil, "estetik" verilerdir; birincisi de, ikincisi de bizi aldatmalıdır: burjuva ideolojisi fethettiği ve üstün çıktığı sürece, Fransız toplumu tek bir yazı kullanmıştır, aynı zamanda hem araçsal, hem süssel bir yazı. Araçsal bir yazıydı, çünkü bir cebir denklemi nasıl işlemsel bir edimin hizmetindeyse, biçimin de öylece içeriğın hizmetinde olduğu varsayılmaktaydı; süsseldi, çünkü bu araç hiç utanç duyulmadan Gelenek'ten alınmış, işlevine yabancı "engebelerle" süslenmişti, yani değişik yazarlarca benimsenen bu burjuva yazısı, üzerinde düşünce ediminin yükseldiği mutlu bir dekordan başka bir şey olmadığından, hiçbir zaman kalıtımıyla bir tiksinti uyandırmıyordu. Hiç kuşkusuz klasik yazarlar da bir biçim sorunsalıyla karşılaşmışlardı, ama tartışma hiç mi hiç yazıların çeşitliliğine ve anlamına yönelmiyordu, hele dilin yapısına hiç yönelmiyordu; yalnızca sözbilim, yani inandırma amacına göre düşünülmüş söylem düzeni tartışma konusuydu. Böylece, burjuva yazısının tekliğini sözbilimlerin çokluğu karşılıyordu; bunun tersine, XIX. yüzyılın ortasına doğru, sözbilim incelemelerinin ilgi çekmez olduğu anda, klasik yazı evrensel olmaktan çıktı ve çağdaş yazılar doğdu.

Bu klasik yazı kesinlikle bir sınıf yazısıydı. XVII. yüzyılda, iktidarın hemen çevresinde yer alan bir topluluk içinde doğdu bu burjuva yazısı, inakçı kararlarla oluşturuldu, halk insanının kendiliğinden

özneliğinin geliştirebildiği bütün dilbilgisel yordamlardan çabucak arıtıldı, bunun tersine bir tanımlama çalışmasına "alıştırıldı", başlangıçta, ilk siyasal utkuların alışılmış alaycılığıyla, küçük bir ayrıcalıklı sınıfın dili olarak verildi: 1647 yılında, Vaugelas klasik yazıyı yasal değil, olgusal bir durum olarak sağlık verir; açıklık henüz yalnızca sarayda geçerlidir. Buna karşılık, 1660'ta, örneğin Port-Royal dilbilgisinde, klasik dil evrensel özelliklere bürünür, açıklık bir değer olur. Gerçekte, açıklık tümüyle sözbilimsel bir niteliktir, dilin her zaman, her yerde olanaklı olan, genel bir niteliği değil, yalnızca belirli bir söylemin sürekli bir inandırma amacına uyan bir söylemin en iyi uzantısıdır. Monarşi dönemlerinin burjuva-öncesi sınıfı ile devrimsonrası dönemlerin burjuva sınıfı aynı yazıyı kullanarak özcü bir insan söyleni geliştirdikleri için, klasik yazı, tek ve evrensel, her parçası bir *seçim*, yani dilin her türlü olabilirliğinin kökten elenmesi olan bir sürerlik yararına, her türlü türemeyi bırakmıştır. Demek ki siyasal yetke, Tin'in inakçılığı ve dilin birliği aynı tarihsel devrimin yüzleridir.

Bunun için de Devrim'in burjuva yazısında hiçbir şeyi değiştirmemesinde, bir Fénelon'un yazısıyla bir Mérimée'nin yazısı arasında ancak çok yalınkat bir fark bulunmasında şaşılacak bir şey yoktur. Çünkü burjuva ideolojisi burjuva sınıfına siyasal ve toplumsal iktidarı veren, ama çoktandır elinde tuttuğu düşünsel iktidarı vermesi söz konusu olmayan Devrim'in gelip geçişinden hiç sarsılmadan, her türlü çatlaktan uzak bir biçimde, 1848'e kadar sürmüştür. Laclos'dan Stendhal'a, burjuva yazısı karışıklıkların yarattığı kısa boşluk döneminden sonra toparlanıp sürmüştür. Biçimi bulandırmaya ancak sözde yönelen romantik devrim de kendi ideolojisinin yazısını bilgece alıkoymuştur. Türleri ve sözcükleri karıştırarak verilen ufak ödün klasik dilin özünü, araçsallığını korumasını sağlamıştır: hiç kuşkusuz gittikçe "varlık" kazanan bir araçtır (özellikle Chateaubriand'da), ama yükseklikten yoksun ve her türlü yalnızlıktan habersiz bir araç. Yalnızca Hugo, süreminin ve uzamının tensel boyutlarından artık bir gelenek doğrultusunda değil, ancak kendi yaşamının korkunç iç yüzüne baş vurularak okunabilen özel bir sözsöz izlekler bütünü çıkararak, biçiminin ağırlığıyla klasik yazı üzerinde baskı yaratabilmiş, onu bir parçalanmanın eşğine getirebilmiştir. Bunun için Hugo'nun aldırılmazlığı her zaman aynı biçimsel söylenselliği destekler, onun dışında, hep aynı on seki-

zinci yüzyıl yazısı, gözde Fransızca'nın ölçüsü olarak kalan yazı, yazınsal söylenin bütün yoğunluğuyla toplumdan ayrılmış olan şu iyice kapanık dil, ayrımsız olarak en değişik yazarlarca katı bir yasa ya da doyumсу haz olarak, şu çekici gizlemin: Fransız Yazını'nın kutsal dolabı olarak benimsenmiş bir tür kutsal yazıdır.

Ancak, 1850 dolaylarındaki yıllar üç büyük tarihsel olayın birleşimini getirir: Avrupa nüfusunun altüst olması; dokuma endüstrisinin yerini demir-çelik endüstrisinin alması, yani çağdaş kapitalizmin doğması; Fransız toplumunun üç düşman sınıfa bölünmesi (48 haziranında tamamlandı), yani liberalizmin düşlerinin kesin olarak yıkılması. Bu koşullar burjuva sınıfını yeni bir tarihsel duruma getirir. O zamana kadar, evrenselliğin ölçüsünü burjuva ideolojisi veriyor, onu tartışmasız biçimde karşılıyordu; burjuva yazar, karşısında kendisine bakan bir başkası bulunmadığından, insanların mutsuzluğunun tek yargıcıydı, toplumsal koşuluyla düşünsel iççağırısı arasında bölünmemişti. Bundan böyle, bu ideoloji olanaklı başka ideolojiler arasında bir ideoloji olarak belirir artık; evrensel elinden kaçır, kendini ancak mahkûm ederek aşabilir; artık bilinci koşulunu tam olarak örtmediğinden, yazar bir çift-anlamlılığın pençesine düşer. Böylece bir Yazın tragedyası doğar.

İşte o zaman yazılar çoğalmaya başlar. Bundan böyle her biri, özenlisi, halkçısı, yansız, konuşmamsısı, yazarın kendi burjuva koşulunu yüklenmesinin ya da bu koşuldan tiksınmesinin ilk edimi olmak ister. Her biri çağdaş Biçim'in bu Orpheus'sal sorunsalına bir yanıt girişimidir: Yazın'sız yazarlar sorununa. Yüz yıldan beri, Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, Goncourt Kardeşler, Gerçeküstücüler, Queneau, Sartre, Blanchot ya da Camus, yazın dilinin özümlemesinin, parçalanmasının ya da doğallaştırılmasının kimi yollarını çizdiler —hâlâ da çiziyorlar—; ama amaç belli bir biçim serüveni, sözbilimsel çalışmanın belli bir başarısı ya da sözcük dağarcığının belli bir gözüpekliği değil. Yazarın bir sözcükler bütünü çizdiği her seferde Yazın'ın varlığı tartışma konusu edilmektedir; yazıların çokluğunda çağdaşlığın gözler önüne serdiği şey kendi Tarih'inin çıkmazıdır.



École des Hautes-Études'deki seminer sınıfıyla birlikte, 1974. (Fotoğ. D. Boudinet).

Michelet

Michelet par lui-même (1954) Seuil yayınevini büyük yazarları geniş kitleye tanıtmayı amaçlayan, bol resim ve bol alıntıya dayalı küçük kitaplardan oluşan bir dizisinde yayımlanmış, hiç değilse ilk bakışta, dizinin gereklerine de uymuştu. Ancak, yavaş yavaş, çağdaş yazın araştırmalarında önemli bir dönüm noktası olarak görülmeye başlandı: birçok kişi artık bu kitabı Michelet'den çok Roland Barthes'in yöntemini tanımak için okuyordu.

Roland Barthes izlediği yöntem konusunda pek bir şey söylemiyordu. Kitabın başındaki kısacık sunuş yazısında seçimini açıklıyordu yalnızca: okur "bu küçük kitap"ta ne Michelet'nin düşüncesinin "tarih"ini bulacaktı, ne yaşamının "tarih"ini, hele düşüncenin yaşamla, yaşamın düşünceyle açıklanmasını hiç bulamayacaktı. Onun yapmak istediği, öncelikle "bu adama tutarlılığını vermek", bir "yaşam"ın değil, bir "varoluşun yapısı"nı, bir "izlekler bütünü"nü ortaya çıkarmaktı. Ona göre, ilk yapılması gereken şey buydu: yazarın "birliği"ni betimleyecek bir "öneleştiri" oluşturmak. Gerçek eleştiri ya da "eleştiriler" bundan sonra gelirdi.

Bu birliğe ulaşmanın yolu, Gaston Bachelard'ın örneklendirdiğine yakın bir "izlek" araştırmasından geçer. Şu var ki, Barthes bir "yapı" ya, bir "birlik"e ulaşma çabasıyla Bachelard ve izleyicilerinden çok daha ileri bir adım atıyordu: onun için, yalnızca ayrıcalıklı bir imgenin dönüşüm biçimlerini incelemek değil, daha çok duyum düzleminde yer alan bir izlekler bütünüünün öğeleri arasında kurulan bağıntılar aracılığıyla bir "dil"in, dolayısıyla bir "varoluş"un açıklamasına ulaşmak söz konusuydu. Bunu da, dizgeleştirme çabasını sonuna dek götürmemekle birlikte, çok iyi başarıyor ve Michelet par lui-même Roland Barthes'in en başarılı yapılarından biri olarak kalıyordu.

UYKU-ÖLÜM VE GÜNEŞ-ÖLÜM

Adalet ile Lütuf'un bu sonu gelmez, tutkulu savaşında, rahip-tarihçi yansız kalamaz. Nesnel, yani tarihin nesnesine uymuş; evet, Michelet de her zaman böyle olduğunu savunmuştur. Tarihçiden çok ozan olarak nitelendirilmeye katlanamıyordu. Ama tarih çalışmasının gerçek amacı nedir? Taine'in ve Bilimci Okul'un istediği gibi "noktacı" bir ayrıntular düzenini yeniden bulmak mı, yoksa, tersine, geçmişin doluluğuna, sonsuz yumuşaklığına kavuşmak mı? Tarih kitlesi Michelet için yeniden kurulacak bir yap-boz değildir, kucaklanacak bir bedendir. Tarihçi, bir sıcaklığı yeniden-tanımak için vardır ancak.

Ses niteliğinde belge. Öyleyse tarihsel gerçeğin kökleri ses niteliğinde belgelerdir, tanık niteliğinde değil.

Michelet onlarda yalnızca yaşamın özelliği olmuş olma niteliğini, geçmiş bedenlerden kalma bir şeylerin takıldığı ayrıcalıklı nesneyi göz önüne alır. Bu nedenle, belge bir sese ne denli yaklaşırsa, kendisini doğurmuş olan sıcaklıktan o denli az uzaklaşır, tarihsel inanırlığın gerçek temeli olma niteliğini o denli artırır. Bunun için sözlü belge yazılı belgeden, Söylence metinlerden üstündür. Ulusal Gelenek tarihinin en iyi kaynağıdır; başat olaylarda, "çok önemli, çok kesin, bütün ötekilerden üstün yetkededir" Yasa koyucuların ve tanıkların yazılarından daha sıcak, daha "bağlı" bir anıyı, halkın sesi, Michelet'ye dek taşır. Neden? Ortak bilinç bireylerin (kendileri de Halk, Kahraman, yani doluluk, sıcak ve nemli, kısacası kuluçkaya elverişli birer ortam- sa o başka) "kuru" (kopuk, ayrışık anlayın) bilincinden daha iyi bir iletkendir de ondan.

Oidipus-Michelet. Tarihçi hiç de geçmişin bir "okur"u değildir.

Tarih'i yeniden düzenlerse de düşünceler, güçler, nedenler ya da dizgeler düzeyinde yapmaz bunu, her tensel ölüm düzeyinde yapar. Tarihçinin görevleri genel tarihsel gerçek kavramına göre değil, tarihin her bir ölümü karşısında belirlenir yalnızca; işlevi

düşünsel türden değildir, hem toplumsal, hem kutsal türdendir. Tarihçi gerçekte ölümlerin varlığını yönetmekle görevli bir yüksek memurdur (Michelet bu tanımı Hindistan Camoenleri'nden alır). Hiç kuşkusuz bu yurttaşlık görevine bir de rahiplik eklenir: ölümlerin anısıyla uğraşmaktan çok, büyüsel bir eylemle yaşamlarında saçma ve sakatlanmış olabilecek şeyi tamamlamak. Tarihçi bir Oidipus'tur (insan bilmecelelerini geriye dönük olarak çözer). Tarihin ölümleri niçin yaşadıklarını hiçbir zaman anlamazlar, çünkü Sophokles'in deyimiyle yaşam, ancak ölüm kendisini düzeltilmez bir sonla donattığı zaman anlaşılır olur. İşte tarihçi ölümlerin edimlerini, acılarını, özverilerini alıp onlara Tarih'in evrensel belleğinde bir yer veren rahiptir.

Öldürülmüş insanların gerçeği.

Brutus'un vuruşları altında Sezar,
Renaud Fils d'Ours'un vuruşları al-

tında Thomas Becket, Bourguignonlar'ın vuruşları altında dük d'Orléans, III. Henri'nin vuruşları altında dük de Guise — her biri bir kez öldükten sonra, katillerinin ayakları dibinde, bir açılmamanın, bir yazgının son tutarlılığını ortaya çıkaran açılmamanın, tüm uzaklığıyla eskisinden ayrılmış olarak, gizemli, tutarsız bir yeni insan olarak yatarken, gerçek boyutu içinde uzanmış olarak kendi kendisi olmuştur. Bu uzanıp yatmış ve hâlâ sıcak ölümler hiçlikten kurtulmuşlarsa, Michelet kendilerine şimdiden bakmakta olduğu, kendileriyle şimdiden ilgilendiği, şimdiden kendilerine yaşamlarını açıkladığı içindir. Onlardan işlenmemiş, kör, düzensiz, eksik, saçma bir yaşamı alıyor, aydınlık bir yaşam, tarihin son bir anlamlamasıyla güzelleştirilmiş, büyük, canlı (yani türemsel) tabakasına bağlanan, dolu bir yaşam veriyordu.

Demek ki tarihçi Zaman'ı tersine çeviren, geriye, ölümlerin yanma gelen ve yaşamlarına açık ve yararlı bir yönde yeniden başlayan kişidir; dağınık, süreksiz, anlaşılmaz olanı bağlayan yarı tanrıdır: bütün yaşamların iplerini örür, ölümlerin büyük kardeşliğini düğümler. Ölümlerin Zaman boyunca, korkunç yer değiştirmeleri Tarih'in genişlemesini oluşturur; tarihçi de, kararlaşır ve aydınlığa çıkaran bakışı altında toplanmış olarak, tarihi geri geri götürür.

Ölümü yaşamak.

Öyleyse tarihçi, bu cenaze görevlisi, ölüme iyice yaklaşmalıdır. Ölümü *yaşamalı*, yani

sevmelidir; ancak böylece ölümlerle ilkel bir kaynaşmaya girip onlarla yaşamın göstergelerini alıp verebilir. Bu ölüme yaklaşma töreni Michelet'nin bütün tarihidir.

Bu yaklaşım bir şeytan kovmadır. Ölüm, tarihçinin yaşamının zorunlu ve yeterli nesnesi olur. Michelet ölümleri yer ("*ölülerin kara kanını içtim*"), öyleyse onlardan biridir. Michelet tarihinin törel erekliliği altında, bütün geçmişi Michelet'nin besini olarak gösteren bir iç ereklilik vardır. Bütün Tarih, Michelet'nin kendisiyle beslenmesi için açılır. Büyüsel bir bağını dünyayı tarihçinin besini olarak belirler, onu bir tüketim ögesi olarak damgalar. Homeros, "Gelecek kuşaklar şarkılar yapabilsin diye Tanrılar insan yazgılarını ellerinde tutar, insanların düşmesine karar verirler," demişti. Her diriliş söyleninin odağında (Michelet tarihinin bu tutkusunu fazlasıyla biliriz¹) bir özümleme töremi vardır. Geçmişin dirilişi eğretileneme değildir; gerçekte bir tür kutsal çiğneme, ölümün insana alıştırılmasıdır. Michelet'nin ölümlere geri verdiği yaşamın öyle ağır bir cenaze katsayısı vardır ki, bir insanın öldüğünü bilmekle birlikte yaşadığını gördüğümüz düşlerde olduğu gibi, diriliş ölümün alabildiğine taze, el değmemiş, ilk özü olur.

Geçmişin Micheletci dirilişinde, ölüm ağırdır. Ne cennettir, ne mezar, ölünün varoluşunun, ama kendinde yaşamın bildik (dokunaklı) özelliklerini ve ölümün görkemli bilgisini uzlaştıran düşlenmiş varoluşunun ta kendisidir. Böylece, yaşamla ölüm arasında, yaşayan tarihçinin korkulu yalnızlığı ve artık korkmayan bütün ölümlerin kaynaşması arasında, her türlü çatlak giderilmiş, her türlü baş dönmesi yenilmiştir. Michelet kendi yapısını kalabalık ölümler halkına işte bunun için böylesine kolay yöneltiyordu; ana yurduna dokunan Antaios gibi, durmamacasına ölüme dokunuyor, kendi ölümünü öğrenmeye yönelir gibi Tarih'e bağlanıyordu.

Uyku-Ölüm.

Yazık ki her ölüde bir yaşamın biçimini ortaya çıkaran o açımlayıcı erdemi bulamayız. Kimileri

1. Kemik-toplayıcı ve insan tozunu yeniden-kurucu tarihçi imgesi Hamman'da ve Herder'de de vardır. Michelet, Diriliş-Tarih üzerine söylediklerine karşın, Oidipus eğretilmesini Ezechiel eğretilmesine yeğ tutmuştur.

sahte-ölüler, yarı-ölülerdir; ne ölüdürler, ne canlı. En kötülerini de bunlardır, çünkü tarihçinin diriltim dizgesine giremezler.

Michelet bu uyku-ölülerden her zaman büyük bir dehşet duymuştur; yalnızca ölümlerini dizgesel hacamatlarla, manyakça mezardan çıkarmalarla doğruladığı yakınları için değil¹, "kıymılız"ın dönüşüm dışında kalması ölçüsünde, uyuklamalarını düzelmez bir ölüm olarak betimlediği tarihsel nesnelere için de (cesetlerin çürümesi, gözde izlek, "fazla çekici konu"). Roma'nın uykusu, Provence'ın uykusu, hatta Hıristiyanlık'ın uykusu, Tarih için yitirilmiş birer olaydır. Michelet bu uğursuz uyuşuklukların karşısına Hindistan'ın, Mısır'ın açık ölümlerini çıkarır —dürüst ölümler, "*dingin ve mezarlarına yatmış*" ölümler— okunabilir ölümler, tarihçinin uygun besinleri.

Güneşsel Ölüm. İşte bir yanda yerleri gönendirip ve tarihin anlamını örten uyku-ölüm, öbür yanda tarihsel nesneyi anlamının apaçıklığına boğan aydınlık-ölüm. Bu güneş-ölümü Michelet'nin kendisi için dilediği ve ölümünde cesedinin çürüyünceye dek güneşin altında bırakılmasını istediği söylenir. Bu dilek Goethe'nin son sözüyle karşılaştırılmıştır: ışık. Bununla birlikte, bu güneşsel ölüm isteğinin Michelet'de estetik, hatta sözlensel hiçbir yanı yoktu. Michelet ancak açık, yani tüm bir ölüm isteyebilirdi: bu ölü tarihçi tarihten başka cennet isteyemezdi.

Bu ölümün Michelet'den bir ölçüde çalındığı bilinir. Görünüşe bakılırsa, dileği düzmedir, üstelik Michelet'nin karısı Hyères'deki ateşe batmış mezar yerine ona Père-Lachaise'de, resmî ve süslü püslü bir mezar vermeyi yeğlemiştir. Jules Ferry burada unutulmuş bir konuşma yaptı: radikal-sosyalist uyuklama başlıyor, Michelet her zaman öylesine korktuğu şu kıymılız büyü içine giriyordu.

1. Michelet bir erken gömülme saplantısı içinde yaşardı; ilk karısının ve babasının tabutlarını açtırmış, amcası Narcisse'in cesedine hacamat yaptırmıştı. Çağın bir hastalığı mı? Michelet'nin eski bir okul arkadaşı, Meaux piskoposu Allou, Bossuet'yi törenle mezarından çıkartmıştı (1854). 1866'da kardinal Bouvet Senato'ya "görünüşte ölüm" konusunda bir dilekçe yollar: bir vaaz sırasında katalepsiye tutulmuş, genç yaşında diri diri gömülmesine ramak kalmıştır.

Dokuların biçimbilimi.

Bedenlerin çürümesi dirilişlerinin bir güvencesidir. Öyleyse tarihin ereği geçmişin her teninde iskeleti değil, özellikle çürüyebilir öğeyi, dokuyu yeniden bulmaktır. Michelet'in insanbilimi bir "suyuklar" insanbilimidir, bir biçimler insanbilimi değil¹. Tarihsel insanda en kırılgan olana gidelim; anlatımı, çizgileri bırakalım, bozulabilir, ölümlü tözü, kanın rengini, dokuların yoğunluğunu, cildin pütürünü, tabutta çökecek ve akıp gidecek olan ne varsa onları yeniden bulalım. Michelet'in Robespierre'inde ya da Napolyon'unda ilke-insanlar bulacağınızı ummayın: böylesi, ölümsüzlüklerine fazla pay vermek olurdu; Tarih'in yemleri olabilmek için bu insanların ölmeleri gerekir, daha yaşamlarında bile, temel ve geçici bir nitelikle, tümüyle kansal, yani bozulabilir, şimdiden ölümsü bir suyukla damgalanmış olmaları gerekir. Son çözümlemede bütün tarih insan bedenine dayanır².

Çakmaktaşı-buğday.

Michelet insanların bedenleri çözülmeye adanmıştır, ancak kendileri de bir ilkel tözler toplamı olduğu için ayakta dururlar. Başka bir deyişle, Michelet insanı *beslenmiş* bir insan olduğu oranda ölümlüdür. Beslenme Michelet'de sonunda bütün öteki nedenselliklerin yerini kaplar³. Uygarlıkları karşılaştırmak beslenme düzenlerini karşılaştırmaktır, örneğin Louis-Philippe'in göbeklilerini ve Louis Bonaparte'in patlaklarını (boş şişlik izleği) XVIII. yüzyılın kahve içen, kuru ve diri insanıyla karşılaştırmaktır (bilindiği gibi, bu yüzyıl özellikle sevilen yüzyıldır).

Burada yeni bir denklem yöntemi söz konusu: ulusal özellik ulusal toprağın bir "dönüşüm"ünden başka bir şey değildir. Örneğin: Fransız ekmek yer, ekmek buğdaydan yapılır, buğday dönüşmüş çakmaktaşıdan başka bir şey değildir; öyleyse Fransız'da taşın keskin direnci vardır. İngiltere nemlidir, ot üretir; ot koyun üretir, İngiliz onunla bes-

1. Michelet bir kişi üzerinde bulabildiğince çok portre ve gravür incelemiden hiçbir şey yazmazdı. Bütün yaşamı boyunca geçmiş yüzler üzerinde dizgesel bir sorgulamayı sürdürdü.

2. "İnsanların tarihinin ilk önvarsayımı, doğal olarak, canlı insan bireylerinin yaşamıdır. Öyleyse saptanması gereken ilk durum bu bireylerin bedensel yapısı ve bunun onları bütün doğayla nasıl bir bağıntıya soktuğudur." (Marx, *Idéologie allemande*).

3. I'cuerbach, İrlanda konusunda; trage Karffelblut, patateslerin kanı, artık hiçbir devrim yapamaz.

lenir: İngilizler, et yiyiciler, kibirli ve çabuk öfkelenen kişilerdir, ama bitkisel bir topraktan doğduklarından, gururlarında Fransız'ın madensel kuruluşundan uzak, nemli ve kabarmış bir şeyler vardır: bebekleri ve kadınları, aşırı beslenmiş Pamélas'lar, solgun ve pembe, sütlü ve kanlı, dolu ve geçici çiçeklerdir.

Michelet kımlıtsız kan ya da mumsuluk gibi kimi tözleri ne denli küçümserse küçümseyin, bu besinsel dönüşümün onu otun sisle, koyunun ota, insanın kanla, her şeyin her şeyle beslendiği, "dolu" bir evrenden uzaklaştırmadığı kesindir. Bir halkın ya da bir insanın tensel özgüllüğünün yeri doldurulmaz olabilir (ölümün bir anlamı bulunması için böyle olması da gerekir), bu yüzden bildik niteliği azalmaz. Ten tektir, ama ne de olsa toprağın, otun ya da suyun eşitliğinden başka bir şey olmadığına göre, doğaüstü değildir. Öyleyse Michelet'nin "*kendine özgü ve özgül yaşamın gizemi*"¹ dediği ve bedeninin indirgenmez niteliği olan şeyin hiç de dile gelmez bir yanı yoktur; Michelet de kendinde tarihinin her kişisini hiç kuşkusuz yeri doldurulmaz olan, ama betimlenmesi hiç de olanaksız olmayan bir suyu altında birleştirme hakkını görmüştür.

Kedi-Robespierre, Kurbağa-Marat.

Michelet portresi bir anatomiye değil, bir tensel yapıyı betimlediği ölçüde klasik portreden ayrılır. Michelet, Thomas Cellano'nun yaptığı Francesco d'Assisi portresini kopya ederek kendi karşı-portresini yapmıştır. Burada insan bir organlar, eklentiler, beden ölçüleri toplamından başka bir şey değildir, Michelet'ye göre, canlı kanı, suyu eksiktir; klasik portre sıfatları üst üste yığar, sayılarının sonsuz olduğunu varsayar²; Michelet'nin sıfatı tektir; bir dokunmayı, bedeninin temel tözünü bulacak ve bir doğa sıfatı gibi insanı artık başka hiçbir nitelik altında tasarlamayacak bir yoklamayı dile getirir. Michelet, kuru XV. Louis, soğuk Sièyes der ve bu adlandırmalarla özdeğin temel birkaç devinimi olan sulaşma, yapışkanlık, boşluk, kuruluk, elektriklilik üzerine kendi yargısını işin içine sokar.

1. Bkz. İç izlenimlerin işlevine ilişkin Cabanis'in ve Maine de Biran'ın görüşleri.

2. Balzac bir suyu tıbbını savunmuştur (*la Messe de l'Athée*), ama portreleri tümüyle anatomik kalır.



"KEDI-ROBESPIERRE"



"KURBAĞA-MARAT"

Örneğin, Robespierre ve Charette birer kedidir, birlikleri "galvanik" türdendir. Güzel boynu iyice açık Law, erkekleşmiş borsa oyuncusu kadınları baştan çıkaracak biçimde, tümüyle dişilik göstergesine uyar ("Borsa'nın erkeksi kadınları"). Marat kurbağagiller türündendir, yapışkan ve donmuş bir yüz olarak tiksindirir. Vendôme süngersidir, ıslığın, kokuşmuşun tiksintisine sürüklenmiştir. Esintilerle, acılıklarla çürümüş, kara kanlı XIV. Louis "çamurlu" izleğinde yer alır, XVI. Louis, solgun ve şişkin, tatsız ve pörsük içyağı izleğinde. Napolyon, sarı, mumsu ve kaşsızdır, dehşet ve bulantı verir.

Başka yağlar: şekerli (bir merdivende kuru XV. Louis'nin gözünü açmış olan Toulouse ana), tereyağlısı (V.Philippe'in karısı, "tepeleme tereyağıyla, İtalyan peyniriyle doldurulmuş" şişman Lombard). M. de Pompadour, yavan, gevşek, akımsı, sulandırılmıştır, bozuk kaymak ya

da alçı gibi her şeyi ıslatıp yumuşatır. Condéler'in toprağı Chantilly'de doğmuş olan Sade, bu yerin uğursuz büyüünü almıştır, "yırtıcı kuş" yapısındadır. Çariçe Katerina, Minotauros türünden, kösnüldür, sığırgillerdendir. Avusturyalı II. François, pembe ve taşlaşmıştır, madenselliğin malıdır. Choiseul, pervasız ve dişil bir mücevher-köpek'tir. Düşes d'Orléans, tembel ve yağlı, durmuş sulardan, bataklıktan gelir.

Bulantılar.

Böylece Michelet tarihinin her bedeni kendi teninin afişini taşır. Tarihsel varlığın hiç ruhbilimi yoktur nerdeyse; tek bir töze indirgenmiştir, eğer mahkûm edilmişse, nedenleri ya da edimleri yargılandığı için değil, tenine bağlı olan çekim ya da tiksintidir. Michelet için, insan bedeni suyuktan başka bir şey değildir, bu suyu da hiçbir zaman yansız olmaz, tarihçiyi bir sevgi ya da tiksinti duygusuna götürür. Özdek düzeyinde, Michelet'yi en çok tiksindiren kımıltısız sıvıdır, durgun ve donmuş karşısındaki özel bulantı buradan gelir; hayvansallık düzeyindeyse (tikinti bakımından öylesine verimli), kedisellik ve sürüngensellik, yani elektrikli ve yağlıdır.

Tüm insan bedeni dolaysız yargıdır böylece; ama değeri varoluşsal türdendir, düşünsel türden değil. Michelet bulantılarına göre mahkûm eder, ilkelerine göre değil. Hiç kuşkusuz Michelet'nin İmparatorluk'tan ve Monarşi'den nefret etmek için haklı —yaşamöyküsel ya da ideolojik— nedenleri olmuştu; ama bu nedenler binlerce çağdaşının da nedenleriydi; "otokrasi"nin yadsınması düşünceler düzeyinde değil, ancak varoluş düzeyinde Micheletci bir yadsıma oldu: Monarşi şişkinlik, İmparatorluk mumsallık olduğundan, kınama bulantıya dönüştü. Böylece Michelet'nin Kralları ve Kraliçeleri gerçek bir tiksinti laboratuvarı oluşturur.

Michelet insanının kişisel bir ruhbilime hiç gereksinimi bulunmadığını söylemek bile gerekmez: Michelet'ninkinden başka ruhbilimi yoktur: krallar, kraliçeler, askerler, bakanlar, eskil tanrılar ve halk kadınları, tarihin bütün insanları, Michelet'nin küçük basımevi patronu, eski Temple bekçisi, vb. olan babasının dilini konuşur, ya da Michelet'nin kendisinin ve karısı Athénaïs'in dilini. *Cantiques des Cantiques*'in (*La Bible de l'Humanité*'de) Micheletci örneğine bakın: iki Nişanlı'nın karşılaşması (gizemsel olup olmasının burada önemi

yok) kibarca, en bönünden bir romansı serüven gibi anlatılmıştır, safça açık saçık bir tür "Demirci Ustası"dır. Çünkü, Suyuk'tan koparılınca, ruhbilim bir makinadan başka bir şey değildir; kişileri bedenlerinden yoksun bırakın, kimlikleri yoktur artık, onlara hiç yanlışığa düşmeden aynı dili, aynı evi, aynı evlilik yaşayışını verebilirsiniz, ister istemez Michelet'ninkinin ta kendisi olurlar. Michelet'den varoluşsal izlekler bütünü alınırsa, geriye yalnızca bir küçük burjuva kalacaktır.

Gül ve Boğa.

Gerçekten, tenlerinin saydamsızlığı Michelet yaratıklarının bütün toplumsal yaşamlarını emer.

Safçasına burjuva bir dekor içinde, cinsel ya da tutkulu, en yüksek sınırlılık düzleminde yaşarlar: yakınlarla cinsel ilişkiler (Néron, I. François, XV. Louis, Naip, Napolyon), XIII. Louis'nin güleç Anne d'Autriche'e kızgınlığı, şeytan düşes de Bourgogne'un XIV. Louis'yi fethetmesi, Sarah Marlborough'nun ya da kraliçe Anne'ın lezbilyenliği, Mirabeau ve Marie-Antoinette'in cilvesi, kişiliklerin değil de yapıların birbirini çektiği ya da boy ölçüştüğü bir sürü durum. Bir ressamı savaş dışı tablolar yapmaya yöneltecek büyük tarihsel durumlar Michelet'de her zaman bir tür elektriksel tutuşmadır, kimyasal olarak birbirine sevimsiz gelen cisimlerin birbirine değmesinden doğan tutuşma.

Boğa'nın Gül'ü buruşturması (Marie-Louise'le Napolyon'un evlenmesini anlayın) ya da Robespierre'in ölümünde kuru (elektrik) ile dolu (dişil) karşı karşıya gelmesi gibi. Bu uzun tarihsel sahne Michelet'de salt bir tensel alçalış edimi olarak düzenlenir, kadife, besin ve sevinçle kırmızılaşmış, dolgun kadınların *gözleri önünde*, kirli çarşafar içinde yarı yarıya çökmüş, sarkık çeneli, soğuk, yani "kısır", utkun sığağa satılmış bir adamın alçalışı.

Kalıntı-portreler.

Yol açtıkları bütün tiksintiyle —ya da örneğin cinsel acıma gibi daha bulanık bir duyguyla— yaşarken, tarihte şöyle bir görülen kişiler ancak bütün suyuklarıyla donanmış olarak hem olay, hem değer, hem tarih, hem ahlâk olabilirler. Az önce gördük, Napolyon'un mumsallığı, XIV. Louis'nin özdekselliği, XVI. Louis'nin pörsüklüğü monarşi yönetiminin toptan gözden düşmesine yol açar. Örneğin Napolyon'un yağı yaşamının sonuna doğru kendisini masalsı bir görüntüye dönüştürür. Anımsamak

gerekir ki, "masalsı" özellikle kötücül bir Michelet izleğine, Piyango, Kumar izleğine bağlanır. Adının karanlık yönüyle daha baştan şansa adanmış olan Bonaparte bir zorbadan çok bir oyuncu, bir hokkabaz (bir Jupiter-Scarpin) olarak gözden düşmüştür o sırada. Kralın aynı zamanda hem vaizi, hem metresi olan, cinsellikten yoksun ya da çift cinsellikli Mme de Maintenon, karalar içinde ve elinde bir gül, Kuşkulu, İkirtil izleğine girer.

Demek ki bir Michelet portresi yorumbilimi vardır, çünkü her beden bir gizdir ve Tarih'te her kişi tenin ve edimin sonsuzlaşmış bir anından başka bir şey olamayacağından bu giz donmuştur. Yakalanan edim Tarih'te insan bedeninin gösterilmesi için zorunlu bir boyuttur. Belirli bir görkem olmadıkça olanaksız olan bütün tarihsel resim gösterir bunu. Michelet'de bu duruş, örneğin bir İmparatorluk resamında görülenin tersine, hiç süse dayanmaz. Kral bedenleri her zaman bayağılıkla, kadın bedenleri oburlukla verilir. Ama her tür tarihsel resim için zorunlu olan abartma ille de soylu değildir; önemli olan, Tarih insanının büyütülmüş bir devinim içinde, kendisini, ne ölü, ne diri, Zaman içinde düşlenen bir üçüncü yaşam durumuna, kendisini büyüten ve benimseten bir duruma taşıyan bir büyüyle büyülenmiş olarak sunulmasıdır. Michelet'nin Napolyon'u ne denli yıpranmış olursa olsun örneğin bir Gros'nunkiyle aynı özdektendir: her ikisinde de kahramanlaşırılmış insanın şu gerçekdışı boya kabarması vardır; tarihçi ya da ressam *önündeki* kıvıltusuzlukları bir deviniler bütününü, bir eylem biçimini tutsak eder: Tarih kurulmuştur.



Çağdaş Söylenler

Bugün Mythologies'yi (1957) şöyle bir gözden geçirenler, okuma isteğini yitirip dudak bükerek kapatabilirler. Güncelliğini, dolayısıyla önemini çoktan yitirmiş birtakım ikincil olaylar üzerine yazılmış ikişer, üçer sayfalık denemelerden oluşmuş bir eski derlemeye de böyle bir yazgı yakışır. Ne var ki, güncellik Roland Barthes'ın "kendi güncelliği"dir: Roland Barthes'ın yazısına geçtikten sonra sürekliliğe dönüşür. Öte yandan, Roland Barthes bu denemelerinde doğrudan doğruya olayları değil, olayların yansıtılma biçimini, olayları yansıtan dilin eklemlenimlerini ele alır genellikle: bisiklet yarışlarını değil, bu yarışları yansıtan dili, kibar çevre evliliklerini değil, bu evliliklerin resimli basında nasıl algılandığını, şarabı ve sütü değil, şarabın ve sütün nasıl yorumlandığını kavramaya ve kavratmaya çalışır. Böylece, kendini özenle gizleyen, yüzeysel bir ideolojinin kurulu düzenin fazlasıyla işine gelen küçük burjuva ideolojisinin doğrultusunda, çağdaş yaşamda nesnelerin yüzlerinin ne denli değiştirdiğini, olayların ne denli saptırıldığını, bir başka deyişle "gerçekler"in nasıl "söylen"e dönüştürüldüğünü gösterir. Bu bakımdan, bir bütün olarak ele alınınca, Çağdaş Söylenler (kitabın Türkçe çevirisine bu adı verdik) hem günümüz toplumunun gerçekçi bir betimlemesi, hem de adına "kitle kültürü" denen şeyin amansız bir eleştirisidir.

Yalnızca Çağdaş Söylenler bile Roland Barthes'ı döneminin öncü yazarlarından biri saymamız için yeterli olabilirdi. Bu seçkide bu ilginç kitaptan dört "söylen" bulacaksınız.

SEVİMLİ BİR İŞÇİ

Kazan'ın *Rıhtımlar Üstünde* adlı filmi güzel bir aldatmaca örneği. Bilirsiniz herhalde, yakışıklı, uyuşuk, hafiften ilkel bir liman işçisi (Marlon Brando) söz konusudur, Aşk'ın ve Kilise'nin (Kilise Spellman işi, çarpıcı bir papaz görüntüsü altında verilir) yardımıyla, yakışıklı işçi yavaş yavaş bilinçlenir. Bu uyanış yasalara yan çizen, hilebaz bir sendikanın elenmesiyle aynı zamana rastladığı ve liman işçilerini kimi sömürücülerine karşı direnmeye çağırır gibi görüldüğü için, kimileri Amerikan halkına işçi sorununu göstermeye yönelik, gözüpek bir film, "sol" bir film karşısında bulduklarını düşündüler.

Gerçekte, bir kez daha, o son derece çağdaş işleyişini başka Amerikan filmleri dolayısıyla gösterdiğim şu gerçek aşısı söz konusu: büyük patronların sömürme işlevi küçük bir gangster topluluğunun sırtına yıkılıyor, hafif ve çirkin bir yara olarak saptanıp açıklanan bu küçük dert aracılığıyla gerçek dert gözden kaçınıyor, adı konulmaktan kurtulmuş olunuyor, dert bir büyü gibi kovuluyor.

Ne var ki, Kazan'ın filminin aldatma gücünü açıkça ortaya koymak için, filmin "roller"ini nesnel bir biçimde betimlemek yeter: proletarya burada pekâlâ gördükleri, ama sarsma gücünü gösteremedikleri bir tut-saklık altında iki büklüm olmuş bir gevşek insanlar topluluğundan oluşur, devlet (kapitalist devlet) Adalet'le karışmıştır, suç ve sömürü karşısında başvurulabilecek tek kapıdır: işçi devlete, devletin polisine, soruşturma kurullarına ulaşabilirse kurtuldu demektir. Kiliseye gelince, "bak ne güzel oldum" havasında bir çağdaşlık görüntüsü altında, işçinin oluşturucu yoksunluğuyla Patron devletin babacan gücü arasında bir aracı güçten başka bir şey değildir. Ayrıca, bütün bu adalet ve bilinç kaşınması sonunda çabucak yatıştır, iyilik verici bir düzenin büyük dengesine ulaşır, işçiler çalışır, patronlar kollarını kavuşturur, papazlar da hem onları, hem bunları doğru işlevlerinde kutsarlar.

Öte yandan, filmin sonu, birçoklarının Kazan'ın ustalıklı ilerliciliğinin damgasını vurduğunu sandıkları anda, filmi ele verir: son kesitte, Brando'nun, insanüstü bir çabayla, iyi, bilinçli bir işçi olarak kendisini bekleyen patronun yanına varmayı başardığı görülür. Bu patronsa

gözle görülür bir biçimde karikatürleştirilmiştir. Bakın, Kazan kapitalistleri nasıl sinsice gülünçleştiriyor, dediler.

Brecht'in önerdiği aldatmacayı ortaya çıkarma yöntemini uygulamanın ve daha filmin başında baş kişiyle kaynaşıvermemizin sonuçlarını incelemenin tam yeri. Brando'nun bizim için olumlu bir kahraman olduğu kesindir, yokluğu genellikle gösteriyi izleme isteği bırakmayan şu katılım olgusu uyarınca, kusurlarına karşın, bütün kitle ona bağlar gönlünü. Bu kahraman, bilincini ve yiğitliğini yeniden bulduğu için daha da büyümüş, yaralı, gücünün sonuna gelmiş, gene de dirençli olarak, kendisine işini geri verecek olan patronuna doğru yöneldiği zaman, kaynaşmamız sınır tanımaz artık, tümüyle ve hiç düşünmeden bu yeni İsa'yla özdeşleşiriz, acısına sonuna dek katılırız. Ne var ki, Brando'nun bu acılı "göğe çıkış"ı gerçekte ölümsüz patronluğun edilgenlikle benimsenmesine götürür: bütün karikatürlere karşın, böyle parlak bir biçimde önümüze sürülen şey *düzene dönüş*'tür; Brando'yla birlikte, liman işçileriyle birlikte, bir utku ve rahatlama duygusu içinde, kendimizi patronluğun ellerine bırakırız, onun kusurlu görünüşünü çizmek hiçbir şeye yaramaz artık: toplumsal adaletin anlamını sırf Amerikan sermayesine armağan etmek üzere yeniden bulan bu liman işçisiyle nicedir yazgımızı kaynaştırmış, onunla birlikte batıp gitmişizdir.

Görüldüğü gibi, bu sahneyi nesnel olarak bir aldatmaca oluntusu yapan şey onun *katılımcı* özelliği. Daha başlangıçta Brando'yu sevmeye yönlendirildiğimizden, hiçbir zaman eleştirmeyiz artık onu, apaçık bölnlüğünün bile bilincine varamayız. Bilindiği gibi, Brecht rolleri "ıraklaştırma" yöntemini işte bu türlü düzenlerin tehlikesine karşı önermiştir. Brecht olsa, Brando'dan bölnlüğünü göstermesini, mutsuzlukları karşısında duyacağımız bütün yakınlığa karşın, bize bunun nedenlerini ve çarelerini görmenin daha önemli olduğunu anlatmasını isterdi. Kazan'ın yanlısını yargımıza sunması gereken kişinin kapitalisten çok, Brando'nun kendisi olduğunu söyleyerek özetleyebiliriz. Çünkü kurbanların başkaldırısından beklenenler, cellatlarının karikatüründen bekleyebileceklerimizden çok daha fazladır.

BİFTEK VE KIZARMIŞ PATATES

Biftek de tıpkı şarap gibi kan söylenselliğinde yer alır. Etin yüreğidir biftek, arı durumda etür, biftek yiyen boğa gücünü bedenine sindirmiş olur. Hiç kuşkusuz, bifteğin çekiciliği nerdeyse çiğ olmasından gelir: biftekte kan görünür, doğal, yoğun, hem sıkı, hem bölünebilir durumdadır; dış alunda özünden gelen gücü, hem insanın kendi kanına boşalmadaki yumuşaklığını iyice duyuracak biçimde azalan bu ağır madde türü, "tanrılar yemeği"ni çok güzel anıştırır. Kanlılık bifteğin varolma nedenidir: pişme dereceleri ısı birimleriyle değil, kan görüntüleriyle dile getirilir; biftek *kanlı* (o zaman boğazlanmış hayvanın atardamar akışını anımsatur) ya da *mavi*'dir (burada da kırmızının üstün durumu olan morumsunun aracılığıyla damarların dopdolu kanı esinlenir). Pişirme, ılımlı olduğu zaman bile, açıklıkla dile getirilemez; bu doğaya-karşı durum için bir örtmece gerekir: bifteğin *kıvamında* olduğu söylenir, bu da, doğrusunu söylemek gerekirse, bir kusursuzluktan çok bir sınır belirtir.

Demek ki kanlı biftek yemek aynı zamanda hem bir doğayı, hem bir ahlâkı yansıtır. Bütün yaratılışların onda kendine yararlı olanı bulduğu varsayılır, kanlılar onunla özdeşleşir, sinirli ve ağırkanlılar onunla bütünlenir. Sonra şarap nasıl birçok aydın için kendilerini doğanın ana gücüne doğru götüren, medyumsal bir tözse, biftek de bir kurtulma besinidir, bifteğinin yardımıyla beyinselliklerini sıradanlaştırır, kan ve yumuşak özle sürekli olarak başlarına kakılan kısır kuruluğu savuştururlar. Örneğin "steak tartare" modası duyarlık ve hastalıklılığın romantik birliğine karşı bir şeytan kovma işlemidir: bu yemekte madenin bütün çimlenim durumlarını buluruz: kanlı püreyle yumurtanın akı, bütün bir yumuşak ve canlı tözler birliği, ön-doğurma imgelerinin bir tür anlamlı özeti.

Şarap gibi biftek de temel öğedir Fransa'da, toplumsallaşmış, onun da ötesinde ulusallaşmıştır; beslenim yaşamının bütün dekorlarında yer alır, ucuz lokantalarda düz, sarıyla çevrili, taban pençesi biçiminde; uzmanlaşmış lokantalarda kalın, sulu; yüksek mutfakta küp biçimi, or-

tası yanmış bir incecik kabuk altında iyice nemli; her dizeme uyar, rahat burjuva yemeğine de, bekârın bohem yemeğine de; hem çabuk yapılan, hem yoğun yemektir, ekonomi ve etkinlik, söylensellik ve tüketimin esnekliği arasında kurulabilecek en iyi bağıntıyı gerçekleştirir.

Üstelik, bir Fransız zenginliğidir (bugün Amerikan steak'lerinin kuşatması altında, orası öyle). Şarapta olduğu gibi, Fransız'a bifteği düşletmeyen besinsel zorunluk yoktur. Yurt dışına adımını atar atmaz, özlem başlayıverir, biftek burda fazladan bir incelik özelliğiyle de süslenir, çünkü uzaksıl mutfakların görünüşteki karışıklığında, tadı sadelikle birleştiren bir besin olduğu düşünülür. Ulusal olduğundan, yurtseverlik değerleri arasına girer; savaş zamanında bu değerlere geçerlilik kazandırır, Fransız savaşçısının teninin ta kendisidir, düşmanın eline ancak ihanet yoluyla geçen ayrılmaz varlıktır. Eski bir filmde (*Deuxième bureau contre Kommandantur*) yurtsever papazın hizmetçisi gizli Fransız savaşçısı kılığında girmiş Alman casusuna yiyecek sunar: "O, siz misiniz, Laurent! Size bifteğimden vereceğim." Sonra, casusun maskesi düşünce de haykırır: "Ben de ona bifteğimden vermiştim!" Güveni kötüye kullanmanın son kertesi.

Genellikle kızarmış patatesle birleştirildiğinden, biftek ulusal parılığını ona da geçirir: kızarmış patates de onun gibi yurtsaldır, onun gibi özlenir. *Match* bize Çin Hindi'ndeki silah bırakışmasından sonra "general de Castries'nin ilk yemeği için kızarmış patates istediğini" duyuruyordu. Eski Çin Hindi Savaşçılar Başkanı, daha sonra bu haberi yorumlarken, şöyle ekliyordu: "İlk yemeği için kızarmış patates isteyen general de Castries'nin bu davranışı pek anlaşılmadı." Anlamamız istenen şey, General'in çağrısının bayağı bir maddeci tepke değil, yeneden bulunmuş Fransız budununun üstlenilmesinin töremsel bir oluntusu olduğuydu. General bizim ulusal simgelerimizi iyi tanıyor, kızarmış patatesin "Fransızlık"ın besinsel göstergesi olduğunu biliyordu.

YENİ CİTROEN

Öyle sanıyorum ki, otomobil bugün büyük gotik katedrallerin oldukça eksiksiz bir karşılığı durumunda. Diyeceğim, çağın büyük bir yaratımı, bilinmedik sanatçılarca tutkuyla tasarlanmış; koca bir halk tümüyle büyülü bir nesneyi kendine mal ediyor onda, kullanımında olmasa da imgesinde tüketiyor onu.

Yeni Citroen, karşımıza öncelikle üstün bir *nesne* olarak çıktığı ölçüde, açıkça gökten düşüyor. Unutmamak gerekir ki, nesne üstdoğanın en iyi habercisidir: hem bir kusursuzluk, hem de bir köken yokluğu, hem bir kapalılık, hem de bir ışıklılık, yaşamın özdeğe dönüşmesi (özdek yaşamdan çok daha büyüldür), kısacası masal dünyasının malı olan bir *sessizlik* kolaylıkla bir araya gelir nesnede. "Déesse"¹ XVIII. yüzyılın ve bizim bilimkurgumuzun yenilik tutkusunu beslemiş olan şu başka bir dünyadan inme nesnelerin bütün özelliklerini taşıyor (hiç değilse kitle ona bu özellikleri oy birliğiyle vermeye başlıyor): "Déesse" öncelikle yeni bir Nautilus.

Bunun için tözünden çok eklenimlerine ilgi gösteriliyor. Bilindiği gibi, düzlük her zaman kusursuzluğun niteliklerindedir, çünkü tersi tümüyle insansal ve uygulamısal bir takma işlemi ortaya koyar: İsa'nın gömleği dikişsizdir, bilimkurgunun uzay gemileri de kesintisiz bir madenden yapılmıştır. Genel biçimi çok sarılı olmakla birlikte, D.S. 19 tünden örtülü olmak savında değil; bununla birlikte, kitlenin ilgisini en çok düzlemlerinin geçmeleri çekiyor: camların birleşim yerlerini tutkuyla yokluyor, arka pencereyi nikel çevreye bağlayan geniş kauçuk girintilere ellerini sürüp duruyorlar. D.S.'te yeni bir takma görüngübilimi başlangıcı var, sanki bir lehimli öğeler dünyasından yalnızca eşsiz biçimlerinin etkisiyle ayakta duran bir yan yana dizilmiş nesnelere dünyasına geçiliyormuş gibi. Bunun işlevi de, söylemek bile fazla, daha kolay bir doğa düşüncesi getirmek.

Özdeğin kendisine gelince, büyüsel anlamda bir hafiflik eğilimini

1. D.S., "Fransızca okunuşuyla (Déesse) "tanrıça" anlamına gelen sözcükle özdeşleşiyor. (ç.n.)

desteklediği kesin. Belirli bir "aerodinamizm"e dönüş var, ama bu aerodinamizm bu biçimin ilk zamanlarındakinden daha az kitlesel, daha az keskin, daha durgun olduğu ölçüde yeni. Hız burada eskisi ölçüsünde saldırgan, eskisi ölçüsünde sportif olmayan göstergelerle dile geliyor, sanki destansal biçimden klasik biçime geçiliyormuş gibi. Bu tinselleşme cam yüzeylere verilen önemde, özende, özdekte okunuyor. "Déesse" gözle görülür bir biçimde camın ululanması, saccsa burada bir temelden başka bir şey değil. Camlar birer pencere, karanlık gövdede oyulmuş birer açıklık değil, geniş hava ve boşluk yüzeyleri bunlar, sabun kabarcıklarının yayılı şişkinliğini ve parıltısını, madensel olmaksızın böcekbilimsel bir tözün sert inceliğini taşıyorlar (Citroen simgesi de, şimdi bir itki düzeninden bir devinim düzenine, bir motor düzeninden bir organ düzenine geçiliyormuş gibi, oklu biçimden uzaklaşıp kanatlı biçim olmuş).

Demek ki insansallaştırılmış bir sanat söz konusu, "Déesse"nin de otomobil söylensesinde bir değişikliği belirlemesi olanaklı. Şimdiye değin, üstün araba daha çok güçlü hayvan söylenseline bağlanıyordu, burada hem daha tinsel, hem daha nesnel olmuş, üstelik, kimi yenilikçilik ödünlere karşın (boş direksiyon gibi), daha *evsel* olmuş, çağdaş ev sanatlarımızda bulduğumuz araçsallığın yüceltilmesi eğilimine daha çok uymuş: gösterge tablosu bir fabrika santralinden çok çağdaş bir mutfak tezgâhına benziyor: donuk, dalgalı sacdan, ince kapaklar, ak, yuvarlak uçlu, küçük kollar, çok yalın ışıklı göstergeler, hatta nikel kaplamaların belirsizliği, bütün bunlar bundan böyle bir etkinlikten çok bir konfor olarak tasarlanmış devinimin üzerinde bir tür denetim anlamını taşıyor. Gözle görülür biçimde, bir hız simyasından bir davranış oburluğuna geçiliyor.

Öyle görünüyor ki, kendisine sunulan izleklerin yeniliğini kitle çok güzel sezinlemiş: önce yeniliğe duyarlıyken (basın kampanyaları yıllardır dikkatini çekip duruyordu), hemen bir uyarılma ve araçsallık çabasına girişiyor ("*Alışmak gerek*"). Sergi salonlarında, tanık-araba yoğun ve tutkun bir özenle gözden geçiriliyor: buluşun büyük dokunumsal evresi, görsel masalsı nesnenin dokunmanın usavurumcu saldırısına uğradığı andır bu (çünkü dokunma, en büyüsel duyu olan görmenin tersine, bütün duyular içinde, aldatmacaları en iyi ortaya çıkaran duyudur): saclara, eklenimlere dokunuluyor, kıtıklar yoklanıyor,

koltuklar deneniyor, kapılar okşanıyor, minderler mıncıklanıyor; direksiyonun önünde bütün bedenle sürme öyküsüne giriliyor. Nesne tümüyle bayağlaştırılıyor, sahipleniliyor: Metropolis göğünden yola çıkmış olan "Déesse" çeyrek saat içinde bağımlılaştırılıyor, sonra, bu büyü işleminde, küçük burjuva yükselişinin devinisini gerçekleştiriyor.

FALINIZ

Öyle görünüyor ki, Fransa'da "büyücülüğün" yıllık bütçesi üç yüz milyar frank dolayında. Bunun için, örneğin *Elle* gibi bir haftalık derginin "haftanın falı"na bir göz atmaya değer. Bekleyebileceğinizin tersine, hiçbir düş dünyası bulamayız burada, daha çok belli bir toplumsal çevrenin, derginin hanım okurlarının çevresinin gerçekçi mi gerçekçi bir betimini buluruz. Başka bir deyişle, fal —hiç değilse burada— düşe açılma değil, salt ayna, salt gerçeğin kurulmasıdır.

Yazgının belli başlı sütunları (*Şans, Dışarda, Evde, Kalbiniz*) inceden inceye çalışma yaşamının tüm akışını yansıtır. Birim haftadır, "şans" da bu birim içinde bir iki günü belirtir. "Şans" burada içselliğin, mizacın saklı yanıdır; sürenin yaşanmış göstergesi, öznel zamanın dile gelip özgürleştiği tek ulamdır. Geri yanına gelince, yıldızlar bir zaman düzenlemesinden başka bir şey bilmez: *Dışarda*, iş saatleri çizelgesi, haftanın altı günü, günde yedi büro ya da mağaza saatidir. *Evde* akşam yemeği, yatmadan önceki gece parçasıdır. *Kalbiniz* de iş çıkışı buluşma ya da pazar serüveni. Ama bu "alanlar" arasında hiçbir ilişki yoktur: bir saat çizelgesinden ötekine, tam bir geçiş düşüncesi esinleyebilecek hiçbir şeye rastlanmaz; bütün hapisaneler bitişiktir, birbirlerinin yerini alırlar, ama birbirlerine geçmezler. Yıldızlar hiçbir zaman düzenin tersine dönmesini istemez, toplumsal düzene, işverenin saat dizelgesine saygılı olarak, günü gününe etkirlir.

Burada "iş" memur, daktilo, tezgâhtar kızların işidir; hanım okuru çevreleyen mini topluluk nerdeyse kaçınılmaz bir biçimde büro ya da

mağaza görevlileridir. Yıldızların buyurduğu, daha doğrusu önerdiği (çünkü bu fal önlemci bir tanrıbilimcidir, özgür seçimi tümüyle dışarda bırakmaz) değişimler zayıftır, bir yaşamı altüst etmeye yöneltmezler hiçbir zaman: yazgının ağırlığı yalnızca çalışma isteği, sinirlilik ya da rahatlık, titizlik ya da gevşeklik, küçük yer değiştirmeler, belirsiz yükselmeler, iş arkadaşlarıyla soğuk ya da sıcak ilişkiler, özellikle de yorgunluk üzerinde duyurur kendini, yıldızlar ısrarla ve bilgelikle daha çok uyumayı, hep daha çok uyumayı öğütlerler.

Aile ocağına gelince, mizaç, düşmanlık ya da güven sorunlarının egemenliğindedir; çoğu kez, en önemli ilişkilerin ana ve kız ilişkisi olduğu bir kadınlar yurdu söz konusudur. Küçük burjuva evi olduğu gibi karşımızdadır, "aileden" konuklar gidip gelir, bunlar yıldızların pek saygı göstermez görüldüğü "hısımlar"dan farklıdır. Bu çevre aşağı yukarı tümüyle aileseldir, dostlardan pek sözedilmez, küçük burjuva dünyası özellikle akrabalarından ve iş arkadaşlarından oluşmuştur, gerçek ilişki bunalımları içermez, ancak ufak mizaç ve gurur çatışmaları içerir. Aşk, Gönül Postası'nın aşkıdır; iyice ayrı bir alandır, duygusal "işler" alanı. Ama tıpkı tecimsel anlaşmalarda olduğu gibi aşk burada "umut verici başlangıçlar", "yanılgılar", "kötü seçimler" içerir. Mutluluk dar kapsamlıdır: şu hafta, eskisi ölçüsünde kalabalık olmayan bir hayranlar topluluğu, bir patavatsızlık, yersiz bir kıskançlık. Duygu gökyüzü ancak "bunca istenen" çözüme, evliliğe ardına dek açılır: onun da uyumlu olması gerekir.

Bir başka yandan çok somut olan bu küçük yıldızsal dünyayı ülküselletiren tek bir özellik vardır: hiçbir zaman para sözü edilmemesi. Fal insanlığı aylık ücretiyle geçinip gider: neyse odur, sözü bile edilmez, nasıl olsa "yaşam"ı götürür. Yıldızlar bu yaşamı önceden kestirmekten çok tanımlarlar; gelecek çok ender olarak bir tehlike içerir, olabilirliklerin dengesi önbiliyi etkisiz duruma getirir: başarısızlıklar olsa da pek bir önem taşımayacak, asık suratlar olsa da sizin keyifliliğinizin çaulan kaşları gevşetecektir, can sıkıcı ilişkiler yarar sağlayacaktır, vb.; genel durumunuzun düzelmesi gerekiyorsa, bu düzelmeyi de izleyeceğiniz bakım, belki de bakım yokluğu getirecektir.

Yıldızlar ahlâka bağlıdır, erdem karşısında eğilmekten çekinmezler: çekine çekine haber verilen düş kırıklıkları karşısında cesaret, sabır, neşe, kendine egemenlik her zaman gereklidir. Çelişki bu salt gerekir-

cilik evreninin hemencecik kişilik özgürlüğüyle dizginlenebilmesindedir: fal bir istem okuludur. Bununla birlikte, çıkış yolları salt aldatmaca da olsa, davranış sorunları es de geçilse, hanım okurlarının bilinci karşısında gerçeğin kurulması olarak kalır: kaçış yolu değil, bayan me-murun, tezgâhtar kızın yaşam koşullarının gerçekçi apaçıklığıdır.

Öyleyse, hiçbir düşsel karşılık getirmez gibi görüldüğüne göre, bu kuru betim ne işe yarayabilir? Gerçeği adlandırarak kovmaya. Bu nite-liğiyle, gerçeğin aldatıcı yönlerini ortaya çıkarmaya dek gitmemekle birlikte, gerçeği nesnelleştirme görevini yüklenen bütün yarı-ya-bancılaştırma (ya da yarı-kurtarma) girişimleri arasında yer alır. Bu ad-landırımacı girişimlerden hiç değilse birini iyi tanırız. Bu da yozlaşmış biçimlerinde, yaşanmışı adlandırmaktan öteye geçmeyen Yazın'dır: fa-lın da, Yazın'ın da görevi gerçeği "geriden" kurtarmaktır: fal küçük burjuva dünyasının Yazın'ıdır.



Racine Üzerine

Sur Racine (1963), Roland Barthes'ın kendi deyimiyle, "değişik koşullarda doğmuş", dolayısıyla aralarında sıkı bir birlik bulunmayan üç Racine incelemesinden oluşur, Barthes başka yerlerde ileri sürdüğü (daha sonra da sık sık ileri süreceği) ünlü görüşünü burada da yineleyerek eleştirmenin ele aldığı yapıt üzerinde çağının kendisine esinlediği dili denemekten başka bir şey yapamadığını, dolayısıyla vardığı sonuçların (ya da verdiği yanıtların) ancak "geçici" olduğunu kesinlediğine göre, böyle bir birliğin aranmasına da gerek yoktur. Ayrıca, kitabın ilk bölümünü oluşturan "L'homme racinien" ("Racine İnsanı") öbür ikisinden kat kat uzun ve ayrıntılıdır, başlı başına bir kitap oluşturacak niteliktedir.

Barthes bu incelemede bir ölçüde psikanalizin dilinden yararlandığını, ancak, yapıtla yazar arasında bir bağıntı kurmaya çalışmadan, Racine'in "trajik" dünyasına yerleşerek bu dünyanın "halk"ını: Racine insanını ele aldığını, dolayısıyla çalışmanın özünde yapısal bir çözümleme olduğunu söyler. Gerçekte bir çözümlemeden çok bir betimleme izlenimi uyandırır bu inceleme, ama benzerine az rastlanır bir betimlemedir: Racine'in evrenini özünden kavramamızı sağlar. Seçtiğimizdeki parça da bu incelemeden alınmıştır.

İkinci inceleme, "Dire Racine" ("Racine'i Söylemek"), Racine'in Phèdre'inin T.N.P.'de oynanışı çevresinde gelişir. Üçüncü inceleme, "Histoire ou littérature?" ("Tarih mi, Yazın mı?"), gene Racine çevresinde yazın eleştirisinin ve yazın tarihinin temel sorunlarından biri üzerinde durur: genel tarihle yapıt (hatta yazar) arasında kurulan bağıntıların cılız ve zorlama niteliğini vurgular: kuşkusuz, bir yazın tarihi olanaklıdır, ama yapıtların dışında; çünkü yapıt "hem bir tarihin göstergesi, hem de ona dirençtir", çünkü "tarihinden, kaynaklarının, etkilerinin ya da örnekçelerinin toplamından başka şey'dir", Sur Racine'in yayımlandığı yıl gelenekçi yazarların Roland Barthes'a karşı var güçleriyle saldırıya geçmelerine işte bu son yazı neden olmuştur. Bu yazıyı buraya almadık. Ancak içeriğinin bu seçkide bulacağımız "Eleştiri nedir?" adlı yazının ve Eleştiri ve Gerçek'ten alınan parçanın içeriğine yaklaştığını söyleyebiliriz.

Temel bağıntı.

Racine'de çatışma temeldir, bunu bütün tragedyalarında buluruz. Hiç de bir aşk çatışması, biri sevip öteki sevmeyen iki yarattığı karşı karşıya getiren çatışma değildir söz konusu. Temel bağıntı bir yetke bağıntısıdır, aşk ancak onu *ortaya çıkarmaya* yarar. Bu bağıntı öylesine genel, deyim yerindeyse öylesine biçimseldir ki, bir tür ikili denklem biçiminde göstermekten çekinmeyeceğim:

A, B'yi tümüyle gücü altında tutar.

A, B'yi sever, B kendisini sevmez.

Ama, iyice vurgulamak gerekir ki, yetke bağıntısı aşk bağıntısını da kapsayabilir. Aşk bağıntısı çok daha akışkandır: maskelenmiş (Athalie ve Joas), tartışmalı (Titus'un Bérénice'i sevdiği kesin değildir), dinginleşmiş (Iphigénie babasını sever), ya da tersine çevrilmiş (Eriphile zındancısını sever) olabilir. Yetke bağıntısıysa, tersine, sürekli ve açıktır; bir tragedya boyunca hep aynı çifti kapsamaz¹; şurda burda parça parça ortaya çıkabilir; çeşitlenmiş, genişlemiş, kimi zaman da kırılmış olarak buluruz, ama her zaman tanıyabiliriz; örneğin *Bajazet*'de yetke bağıntısı ikiye ayrılır: Amurat Roxane'ı tümüyle erki altında tutar, o da Bajazet'yi tümüyle erki altında tutar; *Bérénice*'te, tersine, ikili denklem bölünür: Titus Bérénice'ı tümüyle yetkesi altında tutar (ama onu sevmez); Bérénice Titus'u sever (ama üzerinde hiçbir erki yoktur): burada tragedyayı başarısızlığa uğratan da rollerin iki farklı kişide ayrışmasıdır. Öyleyse denklemin ikinci ögesi birincisine göre işlevseldir: Racine'in tiyatrosu bir aşk tiyatrosu değildir: konusu genellikle (ama zorunlu olarak değil: Aman ile Mardochée'yi düşünelim) aşkla ilgili bir durum içinde bir gücün kullanılmasıdır: Racine bu durumun bütününi *şiddet* diye adlandırır²: Racine tiyatrosu bir şiddet tiyatrosudur.

A ile B'nin karşılıklı duygularının tek temeli, içinde bir tür mantık

1. İşte güç bağıntısının başlıca çiftleri (yer yer daha başkaları da olabilir): Créon ile Antigone. - Taxile ile Axiane. Pyrrhus ile Andromaque. Néron ile Junie. Titus ile Bérénice (tartışmalı, ya da ayrışık bağıntı). - Roxane ile Bajazet. Mithridate ile Monime. - Agamemnon ile Iphigénie (dinginleşmiş bağıntı). Phèdre ile Hippolyte. - Mardochée ile Esther (dinginleşmiş bağıntı). - Athalie ile Joas. Bu çiftler *tam*, bireyselleşmiştir. Bağıntı daha dağınık olunca, önemli olmaktan çıkmaz (Yunanlılar-Pyrrhus, Agrippine-Néron, Mithridate ve oğulları, tanrılar ve Eriphile, Mardochée ve Aman, Tanrı ve Athalie).

2. Şiddet: "birini istemediği şeyi yapmak zorunda bırakmak için yapılan baskı".

yanlışıyla: kanıtlanması gerekeni kanıtlanmış göstermeyle (ozanın yaratıcı edimi de budur) yer aldıkları ilk durumdur: biri güçlüdür, öteki uyruk, biri tirandır, öteki tutsak, ama gerçek bir yanyanalıkla pekiştirilmemiş olsa, bu bağıntudan hiçbir şey çıkmazdı: A ile B aynı yere kapatılmıştır: tragedyayı temellendiren sonuçta "trajik" uzamdır. Bu düzen dışında, çatışma her zaman nedensiz kalır; Racine, daha *Thébaïde*'de, bir çatışmanın görünürdeki nedenlerinin (burda ortak bir hüküm sürme susuzluğu) yanıltıcı olduğunu belirtmiştir: sonradan "ussallaştırmalar"dır bunlar. Duygu ötekinde özünü arayacaktır, öz-niteliklerini değil: Racine'in kişileri birbirlerinden nefret ede ede varederler birbirlerini: Etéocle Polynice'ten nefret eder, gururundan değil. Yer (bitişiklik ya da hiyerarşi) hemen öze dönüşür: öteki *orada olduğu* için kendinden soğutur: Aman Mardochee'nin sarayın kapısında kımıldamadan beklediğini görmekten çok acı çeker; Neron annesinin *bedensel olarak* kendisiyle aynı tahtta bulunmasına katlanamaz. Ayrıca karşıtın bu *orada oluşu* tohum olarak öldürmeyi saklar içinde: korkunç bir uzamsal zorunluğa indirgenince, insan bağıntısı ancak ayıklanarak aydınlığa çıkabilir: bir yer tutan burdan silinmeli, görüş alanı açılmalıdır: öteki sahibolunması ya da yok edilmesi gereken inatçı bir bedendir. Trajik çözümün köktenciliği ilk sorunun basitliğinden gelir: her tragedyaya bayağı bir *iki kişiye yer yok'a* dayanır gibidir. Trajik çatışma bir uzam bunalımıdır.

Uzam kapalı olduğundan, bağıntı kımılıtsızdır. Başlangıçta, her şey A'dan yanadır, çünkü B'nin yazgısını elinde tutar, istediği de B'dir. Bir anlamda, Racine'in çoğu tragedyaları gücül birer ırza geçmedir: B, A'nın elinden ancak ölüm, öldürme ya da sürgünle kurtulabilir; tragedyaya sunma (*Mithridate*) ya da uzlaşma (*Esther*) olduğu zaman, ancak tiranın (*Mithridate*) ya da kurbanın (Aman) ölümüyle olur. Öldürmeyi askıda bırakan, kımılıtsızlaştıran şey bir seçenektir: A, kaba öldürmeyle olanaksız yüce gönüllülük arasında donup kalmıştır bir bakıma; alışılmış Sartre çizgesine göre, A'nın zor yoluyla ele geçirmek istediği şey B'nin özgürlüğüdür; başka bir deyişle, çözümsüz bir çelişki içindedir: ele geçirirse yok eder, dokunmazsa kendini yoksun bırakır; salt erkle salt aşk, saldırıyla özveri arasında seçim yapamaz. Tragedya işte bu kımılıtsızlığın gösterimidir.

Çoğu Racine ikililerini birleştiren zorunluluk bağıntısı bu güçsüz

eytişime iyi bir örnek oluşturur. Minnet, önce en yüce ahlâk göğüne yerleşmişken (*Her şeyi size borçluyum*, der Racine uyruğu tiranına), bir zehir olarak ortaya çıkmakta gecikmez. Racine'in yaşamında nankörlüğün önemi bilinir (Molière, Port-Royal). Racine dünyası iyice sayısallaştırılmış bir dünyadır: iyilikler ve borçluluklar kestirilmeye çalışılır durmamacasına: örneğin Neron, Titus, Bajazet Agrippine'e, Bérénice'e, Roxane'a *canlarını* borçludurlar: B'nin yaşamı yasada ve uygulamada A'nın malıdır. Ama bağıntı tam da zorunlu olduğu için tıkanmıştır: Neron Agrippine'i tahu kendisine borçlu olduğu için öldürecektir. Nerdeyse matematik bir nitelik taşıyan minnettar olma zorunluluğu ayaklanmanın yerini ve anını belirtir: nankörlük özgürlüğün zorunlu biçimidir. Kuşkusuz, Racine'de, kişi bu nankörlüğü her zaman üzerine almaz: Titus nankörlüğünü çok dolambaçlı yollardan gösterir; güç olması yaşamsal olduğu, kahramanın yaşamının ta kendisini ilgilendirdiği içindir; Racine nankörlüğünün örnekçesi akrabalığa bağlanır: çocuk nasıl kendisine can vermiş olan ana babasına minnet duymak zorundaysa, kahraman da öylece tiranına karşı minnettar olmalıdır. Ama, gene bu nedenle, nankör olmak yeniden doğmaktır. Nankörlük gerçek (ancak başarısız) bir doğurmadır burada. Biçimsel olarak, minnet borcu bir bağdır, yani, Racine terimleriyle, katlanılmazın belirtisidir: bağ ancak gerçek bir sarsıntıyla, yıkıma yol açacak bir patlamayla koparılabilir.

Saldırı uygulamaları. Yetke bağıntısı budur: gerçek bir işlev; tiran ile uyruk birbirine bağlıdır, birbirleri aracılığıyla yaşarlar, varlıklarını karşılıklı konumlarından çıkarırlar. Demek ki hiç de bir düşmanlık bağıntısı söz konusu değil. Racine'de, bu sözcüğün feodalitede ya da Corneille'de taşıyabileceği töremsel anlamda, hiçbir zaman "karşıt" yoktur; Racine tiyatrosunun tek şövalyemsi kahramanı Alexandre'dır (nasıl bir doymazlıkla "iyi düşman"ı aradığını bize kendisi açıklar¹), Alexandre da bir tragedya kahramanı değildir. Düşman olmak için anlaşılan, yani aynı zamanda suç ortakları olan düşmanlar vardır. Savaş biçimi kapışma değil, hesaplaşmadır: "tasfiye" oyunu oynamak söz konusudur.

1. Bu parça çevrilirken yazarın gözlemlerini örneklendirmek üzere dipnot olarak verdiği Racine dizeleri çevrilmemiştir. (ç.n.)

A'nın bütün saldırıları B'ye hiçliğin varlığının ta kendisini vermeyi amaçlar: kısacası ötekini bir hiçlik olarak yaşatmak, yadsınmışlığı *var etmek*, yani sürdürmek, varlığını sürekli biçimde ondan çalmak, bu çalınmışlığı B'nin yeni varlığı durumuna getirmek söz konusudur. Örneğin A, B'yi tümüyle yaratır, hiçlikten çıkarır, sonra da bile bile yeniden daldırır oraya (Roxane'in Bajazet'ye yapıtığı budur); ya da onda bir kimlik bunalımı yaratır: en iyi "trajik" baskı ötekini "Ben kimim?" diye sormaya zorlamaktır (Eriphile, Joas). Ya da A, B'ye salt bir yansıma yaşamı verir; "ayna" ya da "eş" izleğinin her zaman bir yoksunluk izleği olduğu bilinir: bu izlek Racine'de çok boldur: Neron Agrippine'in, Antiochus Titus'un, Atalide Roxane'in yansımasıdır; öte yandan, bu yansıtıcı bağımlılığı dile getiren bir Racine nesnesi vardır, bu da *perde*'dir: bir imgenin kaynağı nasıl aynanın ardına saklanır gibi görünürse, A da öylece bir perdenin ardına saklanır. Ya da A bir tür polis saldırısıyla B'nin kabuğunu kırar: Agrippine oğlunun gizlerini tümüyle bilmek ister, Neron Britannicus'u "delip" salt bir saydamlığa dönüştürür; Aricie bile bir kabuğu parçalarcasına Hippolyte'in bakirliğinin gizini parçalamak ister.

Görüldüğü gibi, çalmadan çok yoksunlaştırma söz konusudur (Racine "sadizm"inden burada sözedilebilir): A geri almak üzere verir, temel saldırı uygulayımı budur; B'ye yarım kalmış bir erinç (ya da umut) işkencesi çektirtmek ister. Agrippine ölmekte olan Claude'dan oğlunun gözyaşlarını gizler, Junie onun kendisini tuttuğunu sandığı anda Neron'un elinden sıyrılır, Hermione Andromaque'ı Pyrrhus'tan gizlemekten haz duyar, Neron Junie'yi Britannicus'u korkutmaya zorlar, vb. Acının kendisi bile düş kırıklığına uğratılabilir, Racine kahramanının tanrısallıktan başlıca yakınma nedeni de budur belki: mutsuzluğu bile sağlayamamasıdır: Jocaste bunun için tanrılara acı acı serzenişte bulunur. Bu temel düş kırıklığının en eksiksiz imgesi Athalie'nin düşünde verilir: Athalie sarılmak üzere ellerini annesine uzatır, ama korkunç bir hiçliğe dokunur yalnızca. Yoksunluk bir tür sapma, çalma ya da yersiz bir verme bile olabilir: Antiochus, Roxane, kendilerine göre olmayan bir aşkın belirtilerini alırlar.

Bütün bu hiçleştirmelerin ortak silahı Bakış'tır: ötekine bakmak onu darmadağın etmek, sonra onu dağılmışlığı içinde kıymıtlılaştırarak, yani onu hiçliğin varlığında tutmaktır. B'nin karşılığı

tümüyle sözüdedir, söz de burada gerçekten zayıfın silahıdır. Uyruk tıranına mutsuzluğunu *konuşarak* erişmeye çalışır. B'nin ilk saldırısı yakınmadır; efendiyi yakınmaya boğar; bir haksızlıktan yakınmadır bu, mutsuzluktan değil; Racine yakınması her zaman gurura ve hak istemeye dayanır, bir bilinç güvenliğiyle temellenir; istemek için yakınılır, ama başkaldırmadan istenir; içkin olarak Tanrı tanık gösterilir, yani tıran Tanrı'nın bakışı altında bir nesneye dönüştürülür. Andromaque'ın saldırıyı üzüntü altında gizleyen, dolaylı serzenişlerle dolu yakınması bütün Racine yakınmalarının örnekçesidir.

Uyruğun ikinci silahı ölüm tehdididir. Tragedyanın derin bir başarısızlık düzeni olması, buna karşılık en büyük başarısızlık sayılabilecek ölümün burada hiçbir zaman ciddi olmaması ince bir çelişkidir. Ölüm burada bir ad, bir dilbilgisi bölümü, bir karşı çıkma terimidir. Ölüm, çoğu zaman, bir duygunun salt durumunu belirtme biçiminden, son noktasına gelmiş bir durumun belirtilmesinden, bir abartma eyleminden başka bir şey değildir. Tragedya kişinin ölüm düşüncesini kullanmasındaki hafiflik (gerçekleştirmekten çok haber verir ölümü) insanın tümüyle gerçekleşmemiş olduğu, henüz çocuksu bir insanlığa tanıklık eder: bütün bu ölüm sözbiliminin karşısına, Kierkegaard'ın sözünü çıkarmak gerekir: *insan yüceltikçe ölüm korkunçlaşır*. Tragedya ölümü korkunç değildir; çoğu kez boş bir dilbilgisi ulamıdır. Öte yandan, *ölmek*'le karşıtlaşır; Racine'de bir tek süre-ölüm vardır: Phèdre'in ölümü. Bütün öteki ölümler gerçekte birer şantajdır, bir saldırının parçalarıdır.

Önce aranan ölüm vardır, bir tür üstü kapalı kurbanlıktır bu, sorumluluğu rastlantıya, tehlikeye, tanrıya bırakılır, çoğu kez savaş kahramanlığıyla ertelenmiş bir intiharın kazançlarını birleştirir: Antiochus ve Oreste yıllar boyunca savaşlarda, denizlerde ölümü aramışlardır; Atalide Bajazet'yi Roxane'in kendini öldürmesine boyun eğmekle korkutur; Monime kendisine verilmediğine göre, Xipharès tehlikeye koşmak ister, vb. Bu aranan ölümün daha ölçülü bir türü katlanılmaz bir acıyı pek de bilimsel olmayan bir "patoloji"yle taçlandırabilecek olan şu gizemli sondur: hastalıkla intihar arasında bir ara-ölüm. Gerçekte, tragedya kopma-ölümü gerçek ölümden ayırır: kahraman bir duruma son vermek için ölmek ister, şimdiden ölüm diye adlandırdığı bu istemdir. Bunun için tragedya, ölümün çoğul olarak kullanıldığı olağandışı bir düzendir.

Ama en sık görülen (çünkü en saldırganıdır) tragedya ölümü intihardır kuşkusuz. İntihar ezene yöneltilen dolaysız bir tehdit, canlı bir biçimde onun sorumluluğunun yansıtılmasıdır, ya şantaj, ya cezalandırmadır. Bu olgunun kuramını açık bir biçimde (ve henüz biraz safça) Créon verir (*Thébaïde*'de): güç sınaması olarak intihar, yararlı bir biçimde öbür dünyayla bütünlenir, çünkü öbür dünya intiharın meyvalarını toplamayı, acı çekirtmeyi sürdürmeyi, bir sevgiliyi kovalamayı, vb. sağlar; öbür dünya *değeri* kişiden sonra da yaşatmayı sağlar. Büyük bir tragedya amacıdır bu: bunun için, gerçek ölüm durumunda bile, bu ölüm hiçbir zaman birdenbire gelmez; kahramanın ölümünü *konuşacak* zamanı her zaman vardır; Kierkegaard kahramanının tersine, klasik kahraman hiçbir zaman *son bir yanıt* vermeden ölmez (oysa gerçek ölüm, tiyatronun arkasında gerçekleşeni, gerçeğe benzemez ölçüde kısa bir süre ister yalnızca). İntiharın saldırgan yapısı Junie'nin onun yerine kullandığı bir başka edim aracılığıyla tümünden ortaya çıkar: Junie vesta rahibesi olunca Neron için ölür, ama yalnız Neron için: yalnızca tiranı yoksun bırakacak olan, tümüyle seçmeli bir ölümü gerçekleştirir. Son olarak, tragedyanın tek gerçek ölümü gönderilen ölümdür, öldürmedir. Hermione Pyrrhus'ü, Neron Britannicus'u, Amurat (ya da Roxane) Bajazet'yi, Thésée Hippolyte'i öldürttüğünde ölüm soyut olmaktan çıkar: o zaman ölümü haber veren, şiirini söyleyen ya da uzaklaştıran sözler değildir aruk: daha başlangıçta tragedyanın içinde dolaşıp duran gerçek, uğursuz nesnelere: Neron zehiri, kara Orcan'ın kemendi, Monime'in krallık çatkısı, Hippolyte'in arabası: tragedya ölümü yalnızca ötekini kapsar: oluşturucu devinimi *getirilmiş* olmaktadır.

Bütün temel silahlara (yoksun bırakma, şantaj) kurban ile celladın ellerinde ortak olarak bulunan bütün bir sözlü saldırı *sanatı* eklenir. Hiç kuşkusuz, Racine *yarası*, ancak tragedya dile sonsuz bir güven içerdiği ölçüde olanaklıdır; burada sözcüğün ilkel denilen topluluklarda iyi bilinen bir koşula göre nesnel bir gücü vardır: kırbaç vuruşudur. Burada görünüşte birbirinin tersi, ama ikisi de yaraya neden olan iki devinim söz konusudur: sözcük katlanılmaz bir durumu ortaya çıkarır, yani büyümlü bir biçimde onu var eder: sırdaşın *günahsız* bir sözcükle derindeki derdi belirtiverdiği pek çok durum böyledir; ya da söylem dolambaçlıdır, doğrudan kötücül olan niyettir: sözcüğün kibarlığıyla yaralama istemi arasındaki bu durgun uzaklık bütün Racine acıma-

sızlığını tanımlar, bu acımasızlıksa celladın soğukluğudur. Bütün bu saldırıların derin nedeni alçaltmadır; her zaman ötekinin içine kargaşa sokmak, onu bozguna uğratmak, bunun sonucu olarak güç bağıntısının kımiltısızlığını yeniden kurmak, tiranın gücüyle kurbanın bağımlılığı arasına en büyük uzaklığı getirmektir. Bu yeniden bulunmuş kımiltısızlığın belirtisi *utku*'dur; sözcük eskil anlamından pek de uzak değildir, bozguna uğramış bir nesne, gözler önünde açılmış şey durumuna düşmüş karşıtı *seyretmek* yenenin ödülüdür, çünkü Racine'de organların en iyelikseli görmedir.

Onlar. Yetke bağıntısının benzersizliğini oluşturan —belki bir Racine "ruhbilim"inin söylensel gelişimine de olanak veren— şey, bu bağıntının yalnızca her türlü toplum dışında değil, her türlü toplumsallığın da dışında yürütülmesidir. Racine ikilisi (cellat ve kurban) ıssız, insandan boşalmış bir evrende çarpışır. Bir salt tutku tiyatrosu söylencesine güvence sağlayan da belki budur; Napoléon Racine'i sevmezdi, çünkü yavan bir aşk yazarı olarak gördü onu. Racine ikilisinin yalnızlığını ölçmek için Corneille'i düşünmek (tükenmez bir koşutluğu bir kez daha ele almak üzere) yeter; Corneille'de dünya (toplumdan daha geniş ve daha yaygın bir gerçeklik anlamında), ikiliyi canlı bir biçimde çevreler: engel ya da ödüldür, kısacası değerdir. Racine'de bağıntı yankısızdır; salt bir bağımsızlığın yapaylığı içinde kurulur: *donuk*'tur; herkes öteki —yani kendisi ile ilgilidir. Racine kahramanının başkası karşısındaki körlüğü nerdeyse bir "mani"dir: dünyada her şey özel olarak kendisini arar gibidir, sonunda yalnızca "narsiscil" bir besin olmak üzere her şey bozulur: Phèdre Hippolyte'in kendisinden *başka* herkese tutkun olduğunu sanır, Aman Mardochée'den *başka* bütün insanları çevresinde eğilir görür; Oreste Pyrrhus'un Hermione'la sırf kendisini ondan yoksun bırakmak için evleneceğini düşünür; Hermione, Neron'un *özellikle* kendi desteklediği kişileri cezalandırdığına inanır, Eriphile tanrıların *sırf* kendisini üzme için Iphigénie'ye yardım ettiklerini sanır.

Demek ki kahraman açısından, dünya nerdeyse ayrımsız bir kitledir: Yunanlılar, Romalılar, yeniçeriler, atalar, Roma, devlet, halk, gelecek kuşaklar, bütün bu toplulukların hiçbir siyasal gerçekliği yoktur, ikincil derecede ve durumun gereklerine göre, korkutmaktan ya da doğ-

ulamaktan başka bir şeye yaramayan nesnelere; daha doğrusu bir korkutmaya boyun eğmeyi doğrularlar. Gerçekten, Racine dünyasının bir yargılama işlevi vardır: kahramanı *gözetler* ve durmamacasına kınamakla tehdit eder, böylece kahraman bir *ne diyecekler* ürküntüsü içinde yaşar. Hemen hepsi düşer bu ürküntüye: Titus, Agamemnon, Neron; yalnızca Racine kahramanlarının en özgürü Pyrrhus direnir. Onlar için dünya yıldırıdır, seçilmiş değer-olmayan şeydir, çevrelerini saran, ellerindekini alan, yayınık bir yaptırımdır, korkusu kullanılması engelleyen (Titus Bérénice'i göndermek için böyle yapar) bir tinsel düşlemdir, Racine'de kötü niyetin temelini oluşturan da bu ikiliktir. Kısacası, Racine kahramanı için dünya hem yıldırı, hem kaçamak niteliğinde bir kamuoyudur.

Böylece, dünyanın adsızlığı, belirsizliği, özenle seçmeli gerçekliği (yalnızca bir *ses*'tir) en iyi anlatımlarını, belirsizin bütün dilbilgisel biçimlerinde, bize durmamacasına, sonsuz ayrımlarla, Racine kahramanının adlandırılması kendisi için hiçbir önem taşımayan, düşman bir dünyada yalnız olduğunu anımsatan şu hem elverişli, hem tehdit edici adılarda (*başkaları, onlar, herkes*) bulur: hiç ortaya çıkmadan kişiyi sarar, boğarlar, kahramanın belirleyemediği ya da belirlemek istemediği bir saldırganlığın dilbilgisel yeridirler. Daha iyisi, kahraman karşısındakini çoğu kez serzenişe adsızlığın güvencesini vererek *onlar*'la suçlar. Racine'de adil çekimi ilginç bütünler içerir: *ben* tekkonuşuda (monolog) patlama, bölünme derecesinde şişmiş bir biçimdir; *sen* karşılaşılan ve geri çevrilen saldırının kişisidir (*Hain!*); *o*, düş kırıklığının kişisi, kendisine karşı dönülmeden (*nankör*) önce aldatıcı biçimde uzak bir nesneden sözeder gibi sevilen varlıktan sözedilebilen andır; *siz* dekorun, açılmanın ya da üstü kapalı saldırının kişisidir (*Madam*); *onlar*, gördüğümüz gibi, yayınık bir saldırıyı belirtir. Racine çekiminde bir kişi eksiktir: *biz*: Racine dünyası düzelmez biçimde bölünmüştür: burada uzlaşım adılı bilinmez.

Bölünme.

Bölünmenin tragedyaya evreninin temel yapısı olduğunu burada anımsatmak gerekir. Hatta onun belirtisi ve ayrıcalığıdır. Örneğin yalnızca tragedyaya kahramanı bölünmüştür; gizdeşler ve tanıdıklar hiçbir zaman çırpınmazlar; değişik eylemleri kestirmeye çalışırlar, seçenekleri değil. Racine'de bölünme

kesinlikle ikilidir, burada "olası" hiçbir zaman bir karşıttan başka bir şey değildir. Bu temel "düzenleme" hiç kuşkusuz bir hıristiyanlık düşüncesini yansıtır; ama dindışı Racine'de iyilik-kötülük karşıtlığı yoktur, bölünme salt bir biçimdir: önemli olan ikili işlevdir, öğeleri değil. Racine insanı iyilikle kötülük arasında çırpınmaz; çırpınır, o kadar; sorunu kişi düzeyinde değil, yapı düzeyindedir¹.

En açık biçimiyle, bölünme önce sürekli olarak kendi kendisiyle çarpıştığını duyan *ben*'i sarar. Aşk burada iki yanın billurlaşmasını sağlayan "katalitik" güçtür. Tekkonuşu bölünmenin anlatımıdır. Racine tekkonuşusu zorunlu olarak iki karşıt öğede eklenir (*Hayır, hayır..., Daha neler..., vb.*); bölünmenin konuşulan bilincidir, gerçek tartışma değil². Çünkü kahraman hep kendi dışında bir gücün, oyuncacı olduğunu sezdiği, kişiliğinin zamanını bile bölebilecek, kendisini kendi belleğinden yoksun bırakabilecek³, *tersine çevirebilecek*, örneğin aşktan kine geçirebilecek ölçüde güçlü, uzak ve korkunç bir öte'nin *etkisinde* olduğunu duyar. Bölünmenin Racine kahramanının doğal durumu olduğunu da eklemek gerekir; birliğini yalnızca kendinden geçtiği anlarda, aykırın bir biçimde, *kendi dışında* olduğu zaman bulur: öfke bu parçalanmış *ben*'i güzel güzel sağlamlaştırır.

Kuşkusuz, bölünme yalnızca *ben*'i değil, terime daha önce verdiğimiz söylensel anlamıyla betiyi de kapsar; Racine tiyatrosu bölünmeyi sürekli biçimde oyun düzeyine taşıyan ikililerle doludur: Etéocle ve Polynice, Taxile ve Cléofile, Hector ve Pyrrhus⁴, Burrhus ve Narcisse, Titus ve Antiochus, Xipharès ve Pharnace, Neron ve Britannicus, vb. Az sonra göreceğimiz gibi, acısı ne olursa olsun, bölünme kahramanın temel sorununu: bağıllık sorununu iyi kötü çözmesini sağlar: bölününce, Racine kişisi bir bakıma kendi kişisel geçmişinden uzağa, kendisinin kurmadığı bir dış geçmişe doğru sürülmüştür. Onun

1. Bölünmenin nevrozlu bir durumun ilk özelliği olduğunu anımsatmak gerekir mi: her nevrozlunun *ben*'i bölünmüştür, bunun sonucu olarak gerçekle bağıntıları sınırlıdır. (Nunberg, *Principes de psychanalyse*, P.U.F., 1957.)

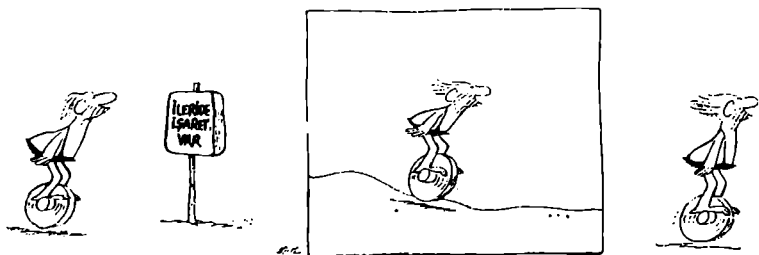
2. Racine kahramanının kısır görüşmesinin karşıtı, Aiskhylos'un *Iketides*'inde yaşlı kral Danaos'un gerçek görüşmesidir. Şu var ki Danaos savaşa ya da barışa karar vermek durumundadır — Aiskhylos da eskil bir yazar sayılır.

3. Hermione, Oreste'e Pyrrhus'u öldürmesini kendi emrettiğini unuttur.

4. Bu yorumun küçümsenmiş olmasına karşın, *ben* Andromaque'm gözünde Hector'la Pyrrhus'un aynı kişinin iki ayrı görünüşü olduğu kanısındayım.

derdi, kendisine bağlanamayıp ötekine fazla bağlı olmasıdır. Denilebilir ki, karşısındakine benimsetmeyi göze alamadığı bölünmeyi kendinde toplar: kurban, celladına yapışmış durumda, bir ölçüde kendi kendinden kopar. Bunun için, bölünme yaşamasını sağlar: *ayakta kalmak* için ödenmiş bedeldir: bölünme burada derdin ve çarenin bulanık anlatımıdır.





Eleştirel Denemeler

Essais critiques (Eleştiri denemeleri ya da Eleştirel denemeler, 1964), *adından da anlaşıldığı gibi, bir denemeler toplamıdır: yazarın on yıllık bir süre içinde (1953-1963) yayımladığı otuzu aşkın önsöz ve yazıyı bir araya getirir. Bu bakımdan Roland Barthes'in öbür yapıları arasında fazla ağır çekmeyen bir kitap olduğu düşünülebilir. Ama gerçek hiç de böyle değildir. Bir kez, Barthes'in yöntemsel ve düşünsel evrimi konusunda bize ışık tutar; örneğin Brechtçi, Bachelardcı, yapısalcı yönelimlerini bir arada yansıtır. İkincisi, yazarın geniş ilgi alanlarını gösterir. Üçüncüsü ve en önemlisi, "Yazarlar ve Yazmanlar", "Yazın ve Süreksizlik," "Yazın ve Anlam", "Eleştiri Nedir?", "İki Eleştiri" gibi denemelerde, Roland Barthes yazın ve eleştiri kavramları çevresinde gerçekten özgün ve ilginç düşünceler geliştirir. Ama çağdaş bir yaklaşıma tanıklık eden bu düşünceler kimi çevreleri fazlasıyla rahatsız eder. Fransa'da, altmışlı yılların ortalarında "yeni eleştiri" çevresinde başlatılan tartışmalar Essais critiques'in yayımlandığı sıralara rastlar ve, çıkış noktası Sur Racine olmakla birlikte, bu kitaptaki birkaç deneme çevresinde de yoğunlaşır.*

Kitaptan seçtiğimiz dört denemenin Barthes'in denemeci ve kuramcı yanını yeterince göstereceğini sanırız.

BRECHT'İN ANA'SI ÜSTÜNE

Ana'yı bir propaganda oyunu olarak görmek için Paris seçkinlerinin bayağı kör olmaları gerekiyordu: Claudel'in katolikliği seçmiş olması yapıtını tüketmediği gibi Brecht'in Marksçılığı seçmiş olması da onun yapıtını tüketmez. Kuşkusuz, Marksçılık ayrılmaz biçimde bağlıdır Ana'ya; Marksçılık Ana'nın nesne'sidir, konusu değil; Ana'nın konusu, adının da belirttiği gibi, yalnızca analıktır¹.

Bir düşünceyi gerçek bir insan bağıntısı içinde yaşanmadıkça verme-

1 Théâtre des Nations'da Berliner Ensemble'ca Gorki-Brecht'ten sunulan *Ana* oyunu dolayısıyla.

mek ve (bu daha özgün bir şey) kendilerini var eden "düşünceler" dışında kişiler yaratmamak (hiç kimse ideolojisiz yaşamaz: ideoloji yokluğu da bir ideolojidir: *Ana*'nın konusu budur) Brecht'in gücünün ta kendisidir. Şaşırtıcı bir tiyatro yaratmak için bu iki gerekliliği birleştirmek yetmiştir Brecht'e. Bu tiyatro iki imgeyi birden bulandırır: Marksçılık imgesini ve *Ana* imgesini. Yalnızca devrimci ana koşuluyla ele alınınca, Pélagie Vlassova hiçbir genel kalıba uymaz: Marksçılık vaazları vermez, insanın insanı sömürmesi konusunda etsiz kemiksiz, uzun söylevler çekmez; öte yandan, *Analık İçgüdü*'sünün beklenen imgesi değildir, temel *Ana* değildir: varlığı yürek düzeyinde yer almaz.

Marksçı yandan, *Ana*'nın getirdiği sorun gerçektir. Denilebilir ki, en geniş tarih düzeyinde; siyasal bilinç düzeyinde, bütün toplum için geçerli, ama kişi düzeyine getirilmiş genel (ve temel) bir sorundur bu. Marksçılık kapitalizmin çürümesinin kendi doğasında yer aldığını öğretirse de komünist toplumun gelmesi insanların tarihsel bilincine bağlı olmaktan geri kalmaz: tarihin özgürlüğünü, dünyaya sosyalizmi ya da barbarlığı getirecek ünlü seçeneği bu bilinç taşır. Demek ki siyasal bilgi siyasal eylemin ilk nesnesidir.

Bu ilke bütün Brecht tiyatrosunun amacını temellendirir: ne bir eleştiri tiyatrosudur, ne bir kahramanlık tiyatrosu, bir bilinç tiyatrosu, daha da iyisi, bir doğmakta olan bilinç tiyatrosudur. Sanırım çok geniş bir kitleyi etkileyebilecek nitelikte (Brecht'in Batı'da gittikçe artan başarısı da bunu doğruluyor), büyük "estetik" zenginliği bundan gelmektedir. Bir kez, bilinç çift yönlü, yani aynı zamanda hem toplumsal, hem bireysel bir gerçeklik olduğu; ve ancak kişilerin tiyatrosu olabildiğine göre, bu bilinç tarihin birey aracılığıyla kavranabilen yanını oluşturduğu için. Sonra bilinçsizlik iyi bir gösteri (örneğin güldürücülük) olduğu için; daha doğrusu, bilinçsizlik gösterisi bilincin başlangıcı olduğu için. Sonra bilginin uyanışı tanımı gereği bir devrim olduğu için (böylece eylemin süresi gösterinin kendisinin süresine yetiştirilir). Son olarak da bir bilincin doğurulması olgun, yani tam olarak insansal bir konu olduğu için; bu doğumu göstermek, büyük filozofların çabasına, düşüncenin ta kendisinin tarihine kavuşmaktır.

Ana da gerçek konusunu, yalnızca görüş açısından değil, yapı açısından da analık olan konusunu burada, uyanışın bu çarpıcı işlevinde belli eder.

Hangi analık? Genel olarak bir tek analık biliriz, Genitrix'in analılığını. Kültürümüzde Ana yalnız bir arı içgüdü varlığı olduğu için değil, işlevi toplumsallaştığı zaman da hep tek yönde gider; çocuğu biçimlendiren odur; oğlunu bir ilk kez doğurduktan sonra, ikinci bir kez de tinini doğurur; yetiştirici, öğreticidir, çocuğa tinsel dünyanın bilincini açar. Böylece hıristiyanlığın bütün aile görüşü Ana'dan gelip çocuğa giden tek yönlü bir bağıntıya dayanır: Ana, çocuğunu yönlendirmeyi beceremese bile, Monique'in oğlu Augustin için yaptığı gibi, hep onun için dua eden, hep onun için ağlayandır.

Ana'da, bağıntı tersine çevrilmiştir: tinsel olarak oğul Ana'yı doğurur. Doğanın bu tersine dönüşü büyük bir Brecht izleğidir: tersine dönüş, yıkılma değil: Brecht'in yapıtı Voltaire türünden bir *görellik* dersi değildir: Pavel, Pélagie Vlassova'yı toplumsal bilince uyandırır (ama uygulama aracılığıyla, söz aracılığıyla değil: Pavel özünden *sessizdir*); ama bu doğurma birincisine ancak onu genişleterek karşılık veren bir doğurmadır. Eski pagan imge (Homeros'ta buluruz bu imgeyi), yeni filizin eskisini kovmasıyla ağacın üzerinde birbirini izleyen yapraklar gibi ana babaların yerini alan oğul imgesi, bu kımlıtsız olmasa da mekanik imge, yerini durumların yinelendikçe değiştiği, nesnelere dönüştüğü, dünyanın niteliklerle ilerlediği düşüncesine bırakır: kuşakların önlenemez devinisinde, Brecht'in anası bırakılmamakla kalmaz, verdikten sonra almakla da kalmaz, aldığı vermiş olduğundan başka şeydir: yaşamı üretmiş olan bilinci alır.

Burjuva düzeninde, aktarım her zaman atadan oğula yönelir: *kalıt*'ın tanımının ta kendisidir bu, sözcüğün yazgısıysa yurttaşlık yasasının sınırlarını fazlasıyla aşar (düşünceler, değerler, vb. kalıt olarak alınır). Brecht düzeninde, tersine çevrilmiş değilse, kalıt diye bir şey yoktur: ölen oğulu anne geri alır, onu sürdürür, genç filiz kendisiymiş gibi, yeni yaprak açılmaya çağrılır. Böylece nice burjuva-kahramanlık oyununu beslemiş olan bu eski "nöbet değiştirme" izleğinin insanbilimsel hiçbir yanı yoktur artık; doğanın önlenemez yasasını örneklendirmez: *Ana*'da, özgürlük en "doğal" insan bağıntısının: bir ana ile oğlunun bağıntısında dolaşır.

Gene de bütün "çoşku" buradadır, bu olmadan Brecht tiyatrosu yoktur. Hélène Weigel'in, analık bir anlatım düzeniymiş gibi fazla ölçülül bulunmaya kalkılan oyununa bakın: Pavel'den dünyanın bilincini al-

mak için, önce "başkası" olur; başlangıçta geleneksel ana, anlamayan, biraz suçlayan, ama inatla çorbayı getiren, sökükleri diken anadır; Çocuk-Ana'dır, yani bağıntının bütün duygusal yoğunluğu korunmuştur. Bilinci ancak oğlu öldüğü zaman gerçekten açılır: ona hiçbir zaman ulaşamaz. Böylece, bütün bu olgunlaşma boyunca, bir uzaklık anayı oğuldan ayırır, bize bu doğru yolun çok çetin bir yol olduğunu anımsatır: burada aşk sevgi gösterisi değildir, olguyu bilince, sonra eyleme dönüştüren güçtür: gözleri açan aşktır. Bu tiyatronun yaptığını anlamak için Brecht "hastası" mı olmak gerekir?

1960, *Théâtre populaire*.

YAZARLAR VE YAZMANLAR

Konuşan kimdir? Yazan kim? Henüz bir söz toplumbiliminden yoksunuz. Bildiğimiz, sözün bir güç olduğu ve meslek derneğiyle toplumsal sınıf arasında bir insan topluluğunun, değişik derecelerde, ulusun dilini elinde tutmasıyla tanımlanması. Fransa'da, çok uzun bir süre, büyük bir olasılıkla bütün klasik kapitalizm çağı boyunca, yani XVI. yüzyıldan XIX. yüzyıla, dilin tartışılmaz sahipleri yazarlar ve yalnızca yazarlardı; vaizler ve hukukçular (onlar da kendi işlevsel dilleri içine kapanmışlardı ya) bir yana bırakılırsa, başka hiç kimse konuşmuyordu; bu bir tür dil tekeli, tuhaf bir biçimde, üreticilerden çok üretimin katı bir düzenini çıkarıyordu ortaya: yapılanmış olan yazın mesleği değildi (üç yüzyıl süresince, ev ozanından iş-adamı-yazara doğru, meslek çok gelişti), yazınsal söylevin özdeğiydi, Marot'dan Verlaine'e, Montaigne'den Gide'e, hemen hemen değişmez kalan kullanım, tür, düzenleyim kurallarına boyun eğiyordu (dil değişti, söylem değil). Mauss'un gösterdiği gibi, ilkel toplumlarda büyücülük yalnızca büyücü aracılığıyla bulunurdu, yazın kurumuydu, tersine, yazınsal işlevlerin fazlasıyla üstündeydi, bu kurumda en üstün yeri de temel gerci olan söz alıyordu. Kurumsal olarak, Fransa'nın yazını yarı dilbilimsel, yarı estetik bir dizge olan dilidir. Bu dilin söylensel bir

boyutu bile vardır: *açıklığı*.

Ne zamanda beri Fransa'da yazar konuşan tek kişi değil? Hiç kuşkusuz Devrim'den beri; o zaman (şu günlerde Barnave'in bir metnini¹ okurken daha çok inandım buna) yazarların dilini siyasal amaçlarla kendilerine mal eden birtakım adamlar çıktığı görülür. Kurum yerinde kalır: gene o büyük Fransız dili söz konusudur, sözcük dağarcığı ve akışımı Fransa tarihinin en büyük sarsıntısı içinde de saygıyla korunur; ama işlevler değişir, kullanıcıların sayısı bütün yüzyıl boyunca gittikçe artar; Chatoaubriand ya da Maistre'den Hugo'ya ya da Zola'ya, yazarların kendileri de yazının işlevinin genişletilmesine, hâlâ benimsenmiş sahipleri oldukları bu kurumlaşmış sözün yeni bir eylemin aracı yapılmasına katkıda bulunurlar; ve gerçek anlamda yazarların yanında, kitle dilini elinde tutan yeni bir topluluk oluşup gelişir. Aydınlar mı? Sözcüğün karmaşık bir yankılanımı var²; burada bunlara *yazmanlar* demeyi yeğliyorum. Bugün belki de tarihin, iki işlevin bir arada sürdüğü şu geçici dönemde bulunduğumuzdan, bu karşılaştırmayı tek bir göndergeye: söze, yani ortak olarak kullandıkları gerece dayandırarak da olsa, yazar ile yazmanın karşılaştırmalı bir "tipoloji"sini yapmak istiyorum.

Yazar bir işlevi gerçekleştirir, yazman bir etkinliği: işte şimdiden dilbilgisinin bize öğrettiği: birinin adını ötekinin (geçişli) eylemiyle karşılaştırıyor³. Yazar salt bir öz olduğundan değil: eylemde bulunur, ama eylemi nesnesinde içkindir, çelişkin bir biçimde, kendi aracı üzerinde: dil üzerinde gerçekleştirir etkinliğini; yazar sözünü *işleyen* kişidir (esinli bile olsa), işlevsel olarak bu çalışmayla kaynaşır. Yazarın etkinliğinin iki tür ölçüsü vardır: uygulamısal ölçüler (kurgu, tür, yazı), bir de işçilik ölçüleri (çalışma, sabır, düzeltme, kusursuzlaştırma). Aykırılık, gereç bir bakıma kendi amacı olunca, yazının temelinde yineleyimsel bir etkinlik olmasındadır, *kendi kendileri için* yapılmış olan şu güdübilimsel makinalar gibi (Ashby'nin "homeostat"ı): yazar dünyanın *niçin*'ini kesinlikle bir *nasıl yazmalı*'da eriten kişidir. Mucize, deyim yerindeyse, yüzyıllardır süregelen yazın boyun-

1 Barnave, *Introduction à la Révolution française*. Metni sunan F.Rude, *Cahiers des Annales*, no 15, Armand Colin, 1960.

Bugünkü anlamıyla *aydın* sözcüğününün Dreyfus olayı sırasında doğduğu, kuşkusuz karşı-dreyfusçularca dreyfusçular için kullanıldığı söylenir.

3. Başlangıçta, yazar başkaları yerine yazan kişidir. Bugünkü anlamını (kitapların yazarı) XVI. yüzyılda kazanır.

ca, bu narsis etkinliğinin dünyaya bir soruya yol açmaya hiç ara vermemiş olmasıdır: *nasıl yazmalı'nın* içine kapanınca, özellikle açık soruyu yeniden bulur yazar: niçin dünya? Nesnelere anlamı nedir? Sonuç olarak, yazarın çalışması kendi kendinin amacı olduğu anda aracı bir nitelik kazanır: yazar yazını bir amaç olarak tasarlar, dünya onu kendisine bir araç olarak geri yollar: yazar işte bu sonsuz *düş kırıklığı*'nda yeniden bulur dünyayı, ama çok garip bir dünyadır bu, çünkü yazın onu bir soru olarak yansıtır, hiçbir zaman bir yanıt olarak yansıtmaz.

Söz ne bir araçtır, ne bir taşıt: bir yapıdır, gittikçe daha iyi kavırıyoruz bunu; ama yazar, tanım gereği, kendi yapısını da, dünyanın yapısını da sözün yapısında yitiren tek kişidir. Bu söz de (sonsuzca) işlenmiş bir özdektir; bir üst-söz gibidir biraz, gerçek onun için bir baheden başka bir şey değildir (yazar için, *yazmak* geçişsiz bir eylemdir); bunun sonucu olarak, hiçbir zaman dünyayı açıklayamaz, hiç değilse, açıklar gibi yaptığı zaman, çift-anlamlılığını daha iyi genişletmek için girişir buna: bir *yapıtta* (işlenmiş bir yapıtta) saptanmış bir açıklamayken, gerçeğin çift-anlamlı bir ürünü oluverir, ona belirli bir *uzaklıkla* bağlıdır; kısacası, yazın her zaman gerçekçilikten uzaktır, ama, soruları hiçbir zaman doğrudan sorular olmasa bile, dünyaya sık sık iyi sorular sormasını sağlayan da bu gerçekçilikten uzaklığıdır: Balzac dünyanın tanrıbilimsel bir açıklamasından yola çıkmış, ama sonuçta onu sorguya çekmekten başka bir şey yapmamıştır. Bunun sonucu olarak, girişiminin anlayışı ya da içtenliği ne olursa olsun, yazar iki söz biçimini varoluşsal olarak yasaklar kendine: önce *öğretiyi*, çünkü ister istemez, tasarısı gereği, her türlü açıklamayı gösteriye dönüştürür: bir çift-anlamlılık üreticisinden başka bir şey değildir hiçbir zaman¹; sonra *tanıklığı*: kendini söze adadığına göre, saf bilinçli olamaz: bir çığlık üzerinde çalışılıp da sonunda bildirinin çığıktan çok daha fazla çalışma üzerinde yoğunlaşmaması olanaksızdır: yazar, bir sözle özdeşleşmekle, gerçeği geri alma hakkını yitirir, çünkü dil (hiç değilse tarihsel olarak, Sofistler'den beri), kesinlikle geçişli olmaktan çıkar çıkmaz, doğru ile yanlış yansızlaştırmaya yönelen bir yapıdır². Ama kesin olarak kazandığı şey, dünyaya yaptırımsız bir kılığın başdöndürücü görüntüsünü vererek onu sarsma gücüdür. Bunun için bir yazardan yapıtını bir ama-

1. Bir yazar bir dizge geliştirebilir, bu dizge hiçbir zaman bir dizge olarak tüketilmeyecektir. Fourier'yi yaptığı dünya betimlemesinin bana sunduğu başdöndürücü görüntü oranında büyük yazar sayarım.

ca bağlamasını istemek gülünçtür: "bağlanan" bir yazar aynı anda iki yapıyı birden kullanmak savındadır, bu da hile yapmadan, Jacques ustayı kimi zaman aşçı, kimi zaman arabacı yapan, ama hiçbir zaman hem aşçı, hem arabacı yapamayan oyuna girişmeden olmaz (bağlanmamış ya da "kötü" bağlanmış büyük yazarlar ve kötü yazarlar olan büyük bağlanmışlarla ilgili örneklere bir kez daha dönmekte yarar yok). Yazardan isteyebileceğimiz şey, sorumlu olmasıdır; ayrıca bunda da anlaşmak gerekir: yazarın kanılarından sorumlu olmasının önemi yoktur; yapının ideolojik içerimlerini bilinçle yüklenmesi de ikincil bir şeydir; yazar için, gerçek sorumluluk yazını *başarılılamamış bir bağlanma*, gerçeğin Adanmış Ülke'sine bir Musa bakışı olarak yüklenmektir (örneğin Kafka'nın sorumluluğu budur).

Kuşkusuz, yazın bir Tanrı vergisi değildir, insanı yalnızca sözde gerçekleşmeye (yani belirli bir biçimde özleşmeye) götüren bir tasarılar ve kararlar bütünüdür: yazar diye yazar olmak isteyen kişiye denir. Gene kuşkusuz, yazarı tüketen toplum, tasarıyı iççağrıya, dil çalışmasını yazın yeteneğine, uygulayımı sanata dönüştürür: *iyi-yazma* söyleni böyle doğmuştur: yazar aylıklı bir rahiptir, büyük Fransız Sözünün, bu bir tür ulusal zenginliğin, değerlerin yüce ekonomisi çerçevesinde üretilen, öğretilen, tüketilen ve dışsattımı yapılan kutsal malın tapınağının yarı saygın, yarı gülünç bekçisidir. Yazarın biçim üzerindeki çalışmasının bu kutsallaştırılmasının önemli, ama biçimsel olmayan sonuçları vardır: bu içerik kendisini rahatsız etme tehlikesi gösterdiği zaman (iyi) toplumun yapının içeriğini uzak göstermesini, onu salt gösteriye dönüştürmesini sağlar, ona hoşgörülü (yani ilgisiz) bir yargı uygulama, tutkuların başkaldırısını, eleştirilerin yıkıcılığını yansızlaştırma (bu da "bağımlı" yazarı sürekli ve güçsüz bir kışkırtmaya yöneltir), kısacası yazarı kazanma hakkını taşır: kendi kendini batırmadıkça, yani varlığını sözün varlığıyla karıştırmadıkça, yazın kurumlarının eninde sonunda sindirmediği yazar yoktur: bunun için pek az yazar yazmaktan vazgeçer, çünkü böylesi gerçekten kendini öl-

2. Gerçeğin yapısı ve dilin yapısı: çakışmanın zorluğu konusunda söyleme dönüşmüş eytişimin uğradığı sürekli başarısızlıktan daha uyarıcı bir şey yoktur: çünkü dil eytişim değildir: *konuşulan* eytişim saygılı bir dilektir; dil ancak eytişimsel olmak *gerek*," diyebilir, ama kendisi olamaz: dil, perspektifsiz bir yansıtmadır, ancak yazarın dili bunun dışında kalır; ama yazar eytişimselleşir, dünyayı eytişimselleştiremez.

dürmek, olmayı seçtikleri varlık olarak ölmektir; böyleleri çıkışı zaman, susuşları açıklanmaz bir değişme olarak yankılanır (Rimbaud)¹.

Yazmanlara gelince, bunlar "geçişli" insanlardır; bir amaç belirlemişlerdir (tanıklık etmek, açıklamak, öğretmek), söz bu amacın aracından başka bir şey değildir; onlar için, söz bir "yapma"yı taşır, hiçbir zaman onu oluşturmaz. İşte dil bir bildirişim aracı, "düşünce"nin bir ileticisi durumuna getirilmiştir. Yazman yazıya belirli bir özen gösterse bile, bu özen hiçbir zaman varlıkbilimsel değildir; kaygı değildir. Yazman söz üzerinde hiçbir zaman temel bir uygulamalı eylem gerçekleştirmez; bütün yazmanların ortak olarak kullandıkları bir yazı, bir tür *koine* vardır elinin altında, bu yazıda birtakım ağızlar (örneğin Marksçı, hıristiyan, varoluşçu) ayırdelebilir, ama biçem görüldüğü enderdir. Çünkü yazmanı tanımlayan şey bildirişim tasarısının *saf* olmasıdır: bildirisinin geri dönüp kendi üzerine kapanmasını, bildirisinde söylemek istediğinden başka şeyler okunabilmesini kabul etmez: yazısının psikanalizden geçirilmesine hangi yazman katlanır? Sözü'nün dünyanın bir çift-anlamlılığına son verdiğini, dönüşsüz bir açıklama (bu açıklamayı geçici saysa bile) ya da yadsınmaz bir bilgi (alçak gönüllü bir öğretici olmak istese bile) oluşturduğunu düşünür; oysa, gördüğümüz gibi, yazar için tümüyle bunun tersidir durum: seçimi ve emeğiyle geçişsiz olan sözü'nün kestirip attığı zaman bile bir çift-anlamlılığı başlattığını, kendini, çelişkin bir biçimde, çözülmesi gereken bir anısal sessizlik olarak sunduğunu, Jacques Rigaud'nun derin sözünden başka bir özdeyişi olamayacağını bilir: *Kesinlediğim zaman bile sorarım gene.*

Yazar rahibe benzer, yazman notere: birinin sözü geçişsiz bir edim (yani bir bakıma bir devini), ötekinin sözü bir etkinliktir. Aykırılık toplumun geçişli bir sözü geçişsiz bir sözden çok daha büyük bir çekinceyle tüketmesindedir: yazmanların pek çok olduğu günümüzde bile, yazmanın durumu yazarinkinden çok daha zordur. Bu da önce somut bir veriden ileri gelir: yazarın sözü yüz yıllık yollara göre pazara sürülen bir maldır, yalnız kendisi için oluşturulmuş bir kurumun: "yazın"ın tek nesnesidir; yazmanın sözüyse, tersine, başlangıçta dili değerlendirmekten tümüyle başka bir işlevi bulunan kurumların göl-

1. Bunlar sorunun çağdaş verileridir. Tersine, Racine'in çağdaşları birdenbire tragedya yazmayı bırakıp krallık memuru olmasına hiç şaşmazlar.

gesinde üretilip tüketilmektedir: Üniversite, daha ikincil olarak Araştırma, Politika, vb. Sonra yazmanın sözü bir başka biçimde de zayıf durumdadır: yalnızca bir iletici olduğu (ya da olduğunu sandığı) için, mal niteliği aracı olduğu tasarıya aktarılmıştır: her türlü sanatın dışında, düşünce sattığı düşünülür; oysa "arı" ("uygulanmamış" demek daha iyi olur belki) düşüncenin söylensel özelliği para dolanımının dışında üretilmiş olmaktır: biçimin tersine (biçim pahalıya mal olur, derdi Valéry), düşünce hiçbir şeye mal olmaz, ama satılmaz da, cömertçe verilir. Bu da yazarla yazman arasında en azından iki yeni farkı daha çıkarır ortaya. Bir kez, yazmanın üretimi her zaman özgür, ama aynı zamanda biraz "ısrarlı" niteliktedir: yazman topluma toplumun her zaman istemediğini önerir: sözü, çelişkin bir biçimde, kurumların ve uzlaşmaların dışında, yazarınkinden çok daha bireysel olarak belirir, hiç değilse güdülerinde: *yazmanın işlevi, her fırsatta ve gecikmeden, düşündüğünü söylemektir*¹; bu işlevin kendisini doğrulamaya yettiğini düşünür; yazmanın sözünün eleştirel ve ivedi yönü buradan kaynaklanır: her zaman, düşüncenin bastırılmaz niteliği ile hiçbir özgül kurumun ölçüye bağlamadığı bir malı tüketmekten hoşlanmayan bir toplumun duyarsızlığı arasında bir çatışmayı gösterir gibidir. Böylece, karşıt nedenlerle —bu da ikinci farklılık— yazınsal sözün (yazarın sözünün) işlevinin *düşünceyi* (ya da bilinci, ya da çılgılığı) *mala dönüştürmek* olduğu görülür; toplum düşüncenin rastlantısını kendine mal etmek, uydurmak, kurumlaştırmak için bir tür yaşamsal savaş verir, kendisine bu konuda olanak sağlayan da kurumların örnekçesi olan dildir: aykırı olan, burada "kışkırtıcı" bir sözün de kolaylıkla yazın kurumunun sultanı altına düşmesidir: dilin skandalları, Rimbaud'dan Ionesco'ya, çabucak ve tümüyle sindirilmiştir; kışkırtıcı bir düşünce, dolaysız (aracısız) olması istendiği ölçüde, ancak biçimin bir *no man's land*'inde bitkin düşebilir: hiçbir zaman tam skandal yoktur.

Burada gerçekte çok ender olarak arı olan bir çelişkiyi betimliyorum: bugün herkes iki istek arasında, yazar ile yazmanın istekleri arasında gidip geliyor; tarih böyle istiyor kuşkusuz, bizi güvenli (gönlü rahat) yazarlar olmak için fazla geç, sözü dinlenen yazarlar olmak için

1 Bu hemen belirtme işlevi yazarınkindin tam tersidir: 1. yazar ambarlar, bilinci ninkiyle çakışmayan bir hızla yayımlar; 2. çalışkan ve "düzenli" bir biçimle düşündüğünü dolaylılaştırır; 3. yapıtı üzerinde özgür bir sorgulamaya girişir, makının tersidir.

fazla erken (?) getirmiş dünyaya. Bugün aydın çevresinin her üyesi iki işlevi birden elinde tutuyor, bu işlevlerden her ikisini de iyi kötü gerçekleştirdiği oluyor: yazarlarda birdenbire yazman davranışları, yazman kızgınlıkları görülüyor; yazmanlar da bazı bazı dil sahnesine kadar çıkıyorlar. *Bir şey yazmak* istiyoruz, aynı zamanda yalnızca *yazıyoruz*. Kısacası çağımızın kırma bir tür doğurduğu ileri sürülebilir: yazman-yazar. Bu türün işlevi de ancak çelişkin olabilir: aynı zamanda hem kışkırtıyor, hem kovuyor; sözü biçimsel olarak özgür, yazınsal dilin kurumu dışına çıkmış, gene de, bu özgürlüğün içine kapanmış durumda, ortak bir yazı biçimi altında kendi kurallarını üretiyor; yazman-yazar yazın adamları birliğinden çıkmış, ama bir başka birlikte, aydınlar çevresinin birliğinde buluyor kendini. Tüm toplum düzleminde, bu yeni topluluğun *tamamlayıcı* bir işlevi var: aydın yazısı bir "dil-olmayan"ın çelişkin göstergesi olarak işliyor, toplumun dizgesiz (kurumsuz) bir bildirişim düşü yaşamasını sağlıyor: yazmadan yazmak, bu bildirişim hiçbir asalak bildiri geliştirmeden arı düşünce iletmek, işte yazman-yazarın toplum için gerçekleştirdiği örnekçe. Aynı zamanda hem uzak, hem zorunlu bir örnekçe bu. Toplum da onunla biraz bir kedi fare oyunu oynuyor: yapıtlarını (biraz) satın alarak, kitlesel niteliklerini benimseyerek yazman-yazarı tanıyor; aynı zamanda, denetim altında tuttuğu yan kurumlardan (örneğin üniversiteden) destek almak zorunda bırakarak, durmamacasına düşüncelikle, yani, söylensel olarak, kısırlıkla suçlayarak (yazar hiçbir zaman böyle bir serzenişle karşılaşma tehlikesinde değildir) uzakta tutuyor onu. Kısacası, insanbilimsel açıdan, yazman-yazar dışlanmışlığıyla benimsenmiş bir dışlanmış, Lanedi'nin uzak bir kalıtçısı: belki de toplum içindeki işlevi Cl. Lévi-Strauss'un Büyücü'de gördüğü işlevden fazla uzak değil¹: tamamlayıcılık işlevi, bir bakıma büyücü ile aydın sağlığın ortak düzeni için zorunlu hastalığı saptadıklarından. Kuşkusuz, böyle bir çatışmanın (ya da böyle bir sözleşmenin, nasıl isterseniz) dil düzeyinde düğümlenmesi şaşırtıcı bir şey değil; çünkü dil bu çelişkidir: öznelliğin kurumlaşmasıdır.

1960, *Arguments*.

1. Introduction à l'oeuvre de Mauss, MAUSS: *Sociologie et Anthropologie*, P.U.F.'te.

HER İKİ YANDAN

İnsan töreleri değişkendir: Hérodote'tan Montaigne'e ve Voltaire'e, klasik insancılığın büyük bir bölümü durmamacasına söyledi bunu¹. Ama o zaman töreler insan doğasından özenle ayrılmıştı, ölümsüz bir tözün oluntusal nitelikleri sayılıyorlardı: biri zaman-dışıydı, ötekine tarihsel ya da coğrafiyasal görellik tanınmış; acımasız ya da yüce gönüllü olmanın değişik biçimlerini betimlemek acımasızlık ya da yüce gönüllülüğün belirli bir özü bulunduğunu kabul etmek, dolayısıyla çeşitlenmelerini küçültmekti; klasik ülkede, görellik hiçbir zaman baş döndürücü değildir, çünkü sonsuz değildir; nesnelere bozulmaz odağında duruverir: bir güvencedir, bir karışıklık değil.

Bugün, tarihin yardımıyla (Febvre'le), budunbilimin yardımıyla (Mauss'la), yalnızca törelerin değil, insan yaşamının temel edimlerinin de tarihsel nesnelere olduğunu, fiziksel nitelikleri nedeniyle doğal diye bilinen olayları da her seferinde yeniden, gözlemlenen topluma göre tanımlamak gerektiğini öğrenmeye başlıyoruz. Tarihçilerin, budunbilimcilerin eski ya da uzak toplumların yemek, uyumak, görmek, işitmek ya da ölmek gibi temel davranışlarını yalnızca gerçekleşim "protokol"lerinde değil, ama kendilerini oluşturan insansal anlamda da, hatta, kimilerinde, dirimsel doğalarında da değişen edimler olarak betimlemeye girişmeleri büyük (ancak daha yeterince yararlanılmayan) bir utku oldu (Simmel ile Febvre'in tarih içinde işitme ve görme duyularının keskinlik değişimleri üzerine düşüncelerini düşünüyorum). Bu utku uygar toplumlara budunbilimsel bakışın girmesi olarak tanımlanabilir; doğal olarak, bakış gözlemciye ne denli yakın bir topluma uygulanırsa, yürütülmesi o denli zorlaşır: çünkü o zaman kendi kendimize uzaklığımızdan başka bir şey değildir.

Michel Foucault'nun *L'Histoire de la Folie*'si tam olarak çağdaş budunbilimin ya da, isterseniz, budunbilimsel tarihin bu utku devrinde yer alıyor (ama ondan sıyrılıyor da, nasılını az sonra söyleyeceğim): bir "doğa" parçasını tarihe verdiğine ve o zamana değin bir

1. Michel Foucault'nun *Folie et Déraison. Histoire de la Folie à l'âge classique*'i konusunda.

tıp olgusu sandığımız şeyi: deliliği bir uygarlık olgusuna dönüştürdüğüne göre Lucien Febvre bu gözüpek kitabı severdi diye düşünüyor insan. Çünkü bizi kendiliğimizden deliliğin bir tarihini tasarlamaya zorlasalardı, herhalde bir kolera ya da veba tarihi söz konusuymuş gibi davranırdık; geçmiş yüzyılların bilimsel yanılgılarını, ilk tıp biliminin arayışlarını betimler, sonunda bugünkü "psikiatri"nin aydınlığına gelirdik; bu tıp tarihine bir de ahlâksal ilerleme düşüncesi katar, evrelerini anımsatırdık: delilerin suçlulardan ayrılması, Pinel'in delileri zincirlerinden kurtarması, çağdaş hekimin hastasını dinleme ve anlama yolunda harcadığı çabalar. Bu söylensel (çünkü bize güven veriyor) görüş de Michel Foucault'nun görüşü değil: kendi deyimiyle, deliliğin tarihini *olguculuk biçeminde* hazırlamamış; daha başlangıçta, deliliği her çağda varolan ve yaklaşımı ancak yüzyıldan yüzyıla değişen hastalıklıbetimsel bir gerçek olarak ele almayı yadsımış. Gerçekten, Michel Foucault deliliği tanımlamıyor hiçbir zaman; delilik tarihini bulmamız gereken bir bilgi *nesnesi* değil; isterseniz, *bu bilginin kendisinden başka bir şey değil*; delilik bir hastalık değil, çağlara göre değişken, belki de ayrışık bir *anlam*; Michel Foucault deliliği hiçbir zaman işlevsel bir gerçeklik olarak ele almıyor: ona göre, delilik akıl ile akılsızlığın, bakan ile bakılanın oluşturduğu ikilinin salt işlevidir. Ve bakanın (akıllı insanlar) bakılanlar (deliler) üzerinde *nesnel* hiçbir ayrıcalığı yoktur: öyleyse eski adların altına deliliğin çağdaş adlarını koymaya çalışmak boşuna olacaktır.

Burada düşünsel alışkanlıklarımızın bir ilk sarsılışını görüyoruz; Michel Foucault'nun yöntemi hem son sınırına varan bir bilimsel önlemcilik, hem de "bilim" karşısında son sınırına varan bir uzaklık içermekte; çünkü, bir yandan, çağın belgelerinin adıyla vermediği hiçbir şey kitaba girmiyor; hiçbir zaman eski adlar altında güncel bir gerçekliğin yansıtılması söz konusu değil; deliliğin, hakkında söylenen şeyden başka bir şey olmadığına karar verilirse (akıl delilik üzerine söylemine karşılık, deliliğin akıl üzerine bir söylemi bulunmadığına göre, nasıl başka türlü karar verilebilir?), bu *söylemeyi*, gerçeğini en sonunda elimizde tuttuğumuz bir olgunun günü geçmiş bir örneği olarak değil, olduğu gibi ele almak gerekir; öte yandan, tarihçi burada nesnel niteliğini bilerek ayraç içine aldığı bir nesneyi inceliyor; yalnızca ortak imgeleyimleri betimlemekle kalmıyor (tarih

alanında henüz ender bir şey bu), çok daha ileri giderek bu imgeleyimlerin, aldatıcı olmadan, yöneldikleri nesneyi bir bakıma tükettiklerini söylüyor; deliliğe mantıklı insanların düşüncesi dışında ulaşamayız (bu söz bu düşüncenin aldatıcı olduğu anlamına gelmez); öyleyse deliliğin tarihsel gerçekliğini ne gerçeğin (bilimsel) yanında bulabiliriz, ne de imgenin (söylensel): akıl ile akılsızlığın birbirini-oluşturan söyleşimi düzeyinde buluruz onu; şu var ki, bu söyleşimin hileli olduğunu durmamacasına anımsamak gerekir: büyük bir susuş içerir, delilerin susuşunu: çünkü delilerin elinde akıldan sözetmek için hiçbir *üst-dil* yoktur. Kısacası, Michel Foucault hem deliliği bir tıp nesnesi olarak ele almayı yadsımaktadır, hem de ortak bir düş olarak ele almayı; yöntemi ne olgucu, ne söylenbilimsel; açıkçası, deliliğin gerçekliğini onun hastalıkbetimsel içeriğinden insanların bu konudaki salt imgeleyimlerine bile götürmüyor, hem geniş, hem bağdaşık olan ve akıl ile akılsızlık ikilisinden oluşan bir gerçekliğe getiriyor onu durmadan. Ama bu yer değişiminin hem tarihsel, hem bilgi-kuramsal açıdan önemli sonuçları var.

Tıp olgusu olarak deliliğin tarihi ancak hastalıkbetimsel olabilirdi: tıbbın genel —ve utkun— tarihinde sıradan bir bölüm. Akıl-Akılsızlık ikilisinin tarihi, belirli bir tarihsel toplumun verilerinin tümünü kapsayan, eksiksiz bir tarih olarak çıkıyor hemen ortaya; çelişkin bir biçimde, bu özdeksel olmayan tarih, özdekçi ya da ideolojik tarihçilerin bağlandıklarını söyledikleri, ama her zaman onurlandıramadıkları şu çağdaş tüm tarih gerekliliğini hemen karşılayıveriyor. Çünkü mantıklı insanların deliliğe yönelttikleri oluşturucu bakış *kılgı*'larının basit bir ögesi olarak beliriyor hemen: iş, ekonomi konusunda delilerin yazgısı sıkı sıkıya toplumun gereksinimlerine bağlı: bu bağ, sözcüğün tam anlamıyla, ille de nedensel değil: bu gereksinimlerle *aynı zamanda*, kendilerini doğa olarak temellendiren imgeleyimler doğuyor, uzun zaman tinsel olan bu imgeleyimler arasında delilik imgesi de var; deliliğin tarihi durmamacasına bir iş, yoksulluk, başıboşluk ve üretimsizlik düşünceleri tarihini izliyor. Michel Foucault bir toplumun delilik imgeleriyle ekonomik koşullarını *aynı zamanda* betimlemeye büyük özen göstermiş; bu tutum en iyi özdekçi geleneğe bağlanıyor kuşkusuz; ama —bereket versin— delilik hiçbir zaman bir sonuç olarak verilmeyerek bu gelenek aşıyor: insanlar çözümleri ve göster-

geleri aynı devinimle üretiyorlar; ekonomik oluntular (örneğin işsizlik ve değişik çareleri) kendilerinden önce de varolabilecek bir anlamlama yapısı içinde yer alıyor hemen; gereksinimlerin değerleri *yarattığı*, işsizliğin de bir ceza-iş imgesini *yarattığı* söylenebilir: her ikisi de çok geniş bir anlamlı bağınlar dizgesinin derin birimleri olarak birbirleriyle birleşirler: Michel Foucault'nun klasik topluma ilişkin çözümlemeleri durmamacasına bunu esinliyor işte: Genel Hastane'nin kuruluşunu XVIII. yüzyıl başı Avrupası'nın ekonomik bunalımına bağlayan bağ, ya da tersine, "kapatma"nın gerilemesini işsizliğin yeni sorunlarının kitle-sel kapatmayla çözülemeyeceğine ilişkin daha çağdaş duyguya (XVIII. yüzyıl sonu) bağlanan bağ. Bu bağlar temelinden anlamlı bağlardır.

İşte bunun için Michel Foucault'nun betimlediği tarih yapısal bir tarihtir (bugün bu sözcüğün ne denli saptırıldığını unutmuyorum). Bu tarih iki düzeyde yapısaldır, çözümleme ve tasarı düzeylerinde. Michel Foucault, artsüremli bir açıklamanın akışını kesmeden, her dönem için, başka yerde *anlam birimleri* diye adlandırılabilir olan ve aktarımları tarihin kendisinin devinimini çizen şeyi ortaya çıkarıyor; böylece hayvanlık, bilgi, erdemsizlik, başıboşluk, cinsellik, küfür, çapkınlık, delilik imgesinin bu tarihsel oluşturucuları, çağlarla değişen bir tarihsel sözdizime göre, anlamlı bütünler oluşturur; bunlar, bir bakıma, "gösterilen" sınıflarıdır, geniş "anlambirimler"dir, aklın bakışı deliliğin belirtilerini ancak kendi ölçülerinden yola çıkarak kurduğuna, bu ölçülerin kendileri de tarihsel olduğuna göre, "gösterenler"i de geçicidir. Daha biçimci bir kişi bu anlam birimlerinin gün ışığına çıkarılışını daha çok kullanırdı; Michel Foucault ise, açıklıkla bağlandığı yapı kavramında, bu oluşturucu birimlerden çok, işlevsel tümlük düşüncesini vurgulamakta; ama bu bir söylem sorunudur; deliliğin ister bir tarihine (Foucault'nun yaptığı gibi), ister bir sözdizimine (tasarlanabileceği gibi) girişilsin, gidişin yönü aynıdır: biçimleri ve içerikleri *aynı zamanda* değiştirmek söz konusudur hep.

Delilik bilincinin bütün bu değişik *biçimlerinin* ardında değişmez, tek, zaman dışı, kısacası "doğal" bir gösterilen bulunduğu tasarlanabilir mi? Ortaçağın delilerinden klasik çağın mantıksızlarına, bu mantıksızlardan Pinel'in akıl hastalarına, bu akıl hastalarından çağdaş "psikopatoloji"nin yeni hastalarına, Michel Foucault'nun bütün tarihi yanıt veriyor bize: hayır; deliliğin hiçbir aşkın içeriği yoktur. Michel Fou-

cault'nun çözümlemelerinden (bu da tarihini yapısal yapan ikinci noktadır) çıkarılabilecek olan şey, deliliğin (kuşkusuz her zaman aklın salt bir işlevi olarak tasarlanan deliliğin) sürekli, bir bakıma tarih-ötesi bir biçimin karşılığı olduğudur; bu biçim deliliğin belirtileri ya da göstergeleriyle (terimin bilimsel anlamında), yani her toplumun akılsızlık, bunaklık, delilik ya da akıl bozukluğuna verdiği ve kendileri de pek çok olan gösterilenlerin alabildiğine çeşitli gösterenleriyle karşılaşabilir; deyim yerindeyse, bir *biçimlerin biçimi*, başka bir deyişle özgül bir yapı söz konusu olduğu düşünülebilir; bana öyle geliyor ki, Michel Foucault'nun kitabının her sayfada esinlediği gibi, bu biçimlerin biçimi, bu yapı bir *bütünleyicilik* olabilir, *genel toplum düzeyinde*, dışlanmışla içlenmiş karşılaştıran ve birleştiren bütünleyicilik (Claude Lévi-Strauss, Marcel Mauss'un yapıtına giriş'inde, bu yapıdan büyücüler dolayısıyla kısaca söz eder). Doğal olarak, gene yinelemek gerek, işlevin her terimi çağlara, yerlere, toplumlara göre, farklı biçimde doluyor; dışlamanın (bugün bazı bazı sapma deniliyor) çeşitli içerikleri (anlamları) var: kimi yerde delilik, kimi yerde şamanlık, kimi yerde suçluluk, kimi yerde eşcinsellik, vb. Ama hiç değilse bizim toplumlarımızda, dışlama bağıntısı buna katılan iki insanlıktan yalnız birince yürütüldüğü ve bir bakıma nesnelleştirildiği zaman ağır bir çelişki başlar; demek ki adlandırılan dışlanmış insanlıktır (deliler, mantıksızlar, akıl hastaları, suçlular, sapkınlar, vb.), dışlanmışları ve "içlenmişler"i, adlandırmasıyla, açık olarak dışlama edimi üzerine alır (ortaçağda delilerin sürülmesi, klasik çağda kapatma, yeni çağda hastaneye yatırma). Demek ki, görünüşe göre, delilik bu genel biçim düzeyinde tanımlanamaz, ama yapılandırılabilir; bu biçim her türlü toplumda (hiçbir zaman bir toplumun *dışında* değil) bulunuyorsa, deliliği üzerine alacak (bütün dışlama biçimleri gibi) tek dal insanbilim olurdu (bu sözcüğe gittikçe daha çok verdiğimiz "kültürel" anlamda, "doğal" anlamda değil). Bu açıdan, Michel Foucault birtakım budunbetimsel göndermelerde bulunsa, birtakım "delisiz" (ama "dışlanmışsız" değil) toplumların örneğini esinlese iyi ederdi; ama, hiç kuşkusuz, bu ek uzaklık, *bütün insanlığın* bu dingin çıkıntısı, kendisini tasarısının en yeni yanından, başdönmesinden uzaklaştıracak, güven verici bir kaçamak gibi görünmüş olmalı.

Çünkü, iyice seziliyor, bu kitap bir tarih kitabından *başka bir şey*, bu tarih gözüpeklikle tasarlanmış da olsa, bu kitap, burada olduğu

gibi, bir filozofun elinden çıkmış da olsa. Nedir öyleyse? Bilgiye, yalnızca delilikten sözedene değil, bütün bilgiye sorulmuş "arıtıcı" bir soru gibi bir şey. *Bilgi*, burada, Balzac'ın yakan "istek" ve yıkan "güç" le karşılaştırdığı şu durgun, yüce, yatıştırıcı, uzlaştırıcı edim değildir artık; akıl ve delilik, içlenmiş ve dışlanmış ikilisinde, *bilgi* bağlanmış bir tarafur; deliliği artık bir nesne olarak değil, aklın —akılların— yadsıdığı *öteki yüz* olarak kavrayan, böylece anlığın son noktasına dek giden edim de sağır bir edimdir; *bilgi*, delilik ve akıl ikilisini kesin bir ışıkla aydınlatırken, aynı zamanda kendi yalnızlığını ve kendi özelliğini de aydınlatıyor; bölünmenin tarihini ortaya çıkarırken, ondan kurtulamıyor.

Bu kaygı —bu kaygının "mantıklı" davranışlarla "delice" davranışların sık sık birbirine karıştırılmasının yol açabileceği şu Pirandello kuşkusuyla hiç ilgisi yoktur, çünkü bilinemezci değildir— Michel Foucault'nun tasarısından kaynaklanmaktadır; deliliğin tözsel ("*bu bir hastalıktır*") ya da işlevsel ("*bu topluma-karşı bir davranıştır*") olarak değil de tüm toplum düzeyinde, *aklın akıl-olmayan üzerine söylemi* biçiminde, yapısal olarak tanımlandığı andan sonra, durdurulmaz bir eytişim işlemeye başlamıştır; kökeni açık bir çelişkidir: insanlar aklın tarihsel göreliği düşüncesini benimseyeli çok oldu; felsefenin tarihi düşünülüyor, yazılıyor, öğretiliyor, bir bakıma toplumların sağlıklılığının bir parçası; ama aklın bu tarihine karşılık, bugüne dek hiçbir zaman akılsızlığın bir tarihi olmamıştır; kendisi olmadıkça öğelerinden hiçbirinin oluşturulamayacağı bu ikilide, eşlerden biri tarihseldir, uygarlığın iyiliklerinden pay alır, varlığın yazgısından kurtulur, edim özgürlüğünü kazanır; öteki, tarihten dışlanmış, ya doğaüstü, ya ah-lâksal, ya tıpsal bir öze bağlanmış; hiç kuşkusuz, kültür evreninin çok küçük bir kesimi, hiç değilse kimi araçları, Hölderlin, Nietzsche, Van Gogh yardımıyla, deliliği saygıya değer bir nesne olarak tanır; ama bu bakış çok yenidir, üstelik *hiçbir şey alıp vermez*: hoşgörülü bir bakış, iyi niyetli bir bakıştır, yazık ki bu yönelim içtensizliği ortadan kaldırmaya yetmez. Çünkü hiçbir zaman kültürümüzden ayrılmayan bilgimiz, temelinden akılsal bir bilgidir, tarih akli genişlemeye, yanlışını düzeltmeye ya da kendini yalanlamaya yönelttiği zaman bile: bilgimiz aklın dünya üzerine bir söylemidir; öyleyse bilgiden yola çıkarak delilik üzerinde konuşmak, hangi uç noktaya götürülürse götürülsün, hiç de işlevsel bir karşıtlığın dışına çıkmak değildir, böylece

söz konusu karşıtlığın gerçeği akıllı insanlar için olduğu kadar deliler için de erişilmez bir uzamda yer alır ister istemez; çünkü bu karşıtlığı *düşünmek* öğelerinden birinden yola çıkarak düşünmektir her zaman: burada uzaklık aklın son kurnazlığıdır.

Kısacası, kazançları, gözüpeklikleri, cömertlikleri ne olursa olsun, bilgi dışlama bağıntısından sıyrılamaz, bu karşılıklılığı içinde bulduğu zaman bile, bu bağıntıyı işleme terimleriyle düşünmekten kendini alamaz; çoğunlukla, özellikle de en cömert olduğunu sandığı anlarda, onu güçlendirir. Michel Foucault gerçekte ortaçağın deliliğe günümüzden çok daha fazla ve çok daha iyi açıldığını çok güzel gösteriyor. O zaman delilik, bir hastalık biçimi altında nesnelleştirilmiş olmak şöyle dursun, üst-doğaya doğru büyük bir geçit, kısacası bir *iletişim* (*Deliler Gemisi*'nin izleği budur) olarak tanımlanıyordu; burada en yoğun içtensizliği yeni çağın ilericaliği elinde tutar gibi görünüyor; Pinel (Pinel burada çağın simgesinden başka bir şey değil) delileri zincirlerinden kurtarıırken, akıl-sızlığı akıl-hastalığına çevirirken, iki insanlığın işlevsel karşıtlığını maskeliyor, deliliği nesne olarak kuruyor, yani onu gerçeğinden yoksun bırakıyordu; Pinel'in bedensel düzlemde ileri olan kurtarması insanbilimsel düzlemde geriye.

Deliliğin tarihi "saf" olsaydı, yani bir deli tarafından yazılmış olsaydı "gerçek" olabilirdi ancak; ama o zaman da tarih terimleriyle yazılmazdı: işte gene bilginin önlenmez içtensizliğine gelmiş durumdayız. Delilik ile akılsızlığın bağıntılarını fazlasıyla aşan bir kaçınılmazlık söz konusu burada; gerçekte her türlü "düşünce"yi, daha doğrusu, her türlü üst-dile başvurmayı kapsıyor: insanlar, dünyadan sözettikleri her seferde, dışlama bağıntısının odağına girerler, onu kınamak için konuştukları zaman bile: üst-dil her zaman yıldırmaçıdır. Sonsuz bir eyleşim bu, ancak bir doğa ya da bir hak olarak özlü bir mantukla donanmış kişilere zorlama gibi görünebilir; ötekiler acılı bir biçimde, ya da yüce gönüllülükle, ya da boyun eğişle yaşayacaklardır bunu; ne olursa olsun, yalnızca delilikle karşılaşıldığı zaman değil, insanın dünyaya belirli bir uzaklıktan, *başka şey* olarak baktığı her seferde, yani yazdığı her seferde doğan bu söylem sarhoşluğunu iyi bilirler. Michel Foucault bu başdönmesini göz kamaştırıcı bir ışıkla aydınlatıyor.

ELEŞTİRİ NEDİR?

Güncel ideolojilerin ışığında birkaç büyük eleştiri ilkesi belirleme her zaman olanaklıdır, özellikle de Fransa'da, çünkü, uygulayıcıya hem bir savaşa, hem bir tarihe, hem bir tümlüğe katıldığı gücencesini verdiklerinden olacak, bu ülkede kuramsal örnekçelerin büyük bir saygınlığı vardır; böylece, yaklaşık on beş yıldan beri Fransız eleştirisi değişik başarılarla, dört büyük "felsefe"nin içinde gelişmiştir. Önce Sartre'ın eleştiri yapıtlarını, *Baudelaire*'i, *Flaubert*'i, Proust, Mauriac, Giraudoux ve Ponge üzerine daha kısa birkaç yazıyı, özellikle de hayranlık verici *Genet*'yi vermiş olan ve tartışmaya fazlasıyla açık bir terimle varoluşçuluk diye adlandırılabilen eleştiri. Sonra Marksçılık: yapıtların salt mekanik bir açıklamasını önerdiği ya da değer ölçütlerinden çok parolalar getirdiği için Marksçı ilkecilğin eleştiride ne denli kısır olduğu bilinir (tartışma bayağı eskidir); denilebilir ki, en verimli eleştiriler Marksçılığın sınırlarında (açıkça bildirilen merkezinde değil) yer alır: L. Goldmann'ın eleştirisi (Racine, Pascal, Yeni Roman, Öncü Tiyatro, Malraux Üzerine) Lukacs'a çok şey borçludur; toplumsal ve siyasal tarihten yola çıkarak tasarlayabileceğimiz en esnek, en ustalıkla eleştirilerden biridir. Sonra psikanaliz: Freud'a bağlanan bir psikanalitik eleştiri vardır, Charles Mauron (Racine üzerine, Mallarmé üzerine) bugün Fransa'da bu eleştirinin en iyi uygulayıcısı sayılmaktadır; ama burada da en verimlisi kıyıda kalan psikanaliz olmuştur; G. Bachelard tözlerin (yapıtların değil) çözümlemesinden yola çıkıp pek çok ozanda imgelerin canlı biçim değişimlerini izleyerek gerçek bir eleştiri okulu kurmuştur; bu okul öylesine zengindir ki, bugün Fransız eleştirisinin en gelişmiş biçimiyle Bachelard'dan esinlendiği söylenebilir (G. Poulet, J. Starobinski, J.-P. Richard). Son olarak da yapısalcılık (ya da son derece ve hiç kuşkusuz biraz saptırmayla basitleştirirsek: biçimcilik). Cl. Lévi-Strauss toplumsal bilimlere ve felsefel düşünceye de açalı beri bu akımın Fransa'da kazandığı önemi (büyük ilgiyi de diyebiliriz) biliyoruz; pek az eleştiri yapıtı çıktı bu akımdan; ama hazırlananlar var; bu çalışmalarda özellikle Saus-

sure'ün kurduğu ve R. Jakobson'un (kendisi de gençliğinde bir yazın eleştirisi akımına, Rus biçimci okuluna katılmıştı) genişlettiği dilbilimsel örnekçenin etkisi görülecektir kuşkusuz; örneğin Jakobson'un belirlediği iki sözbilim ulamından, eğretileme ve düzdeğişmecedan yola çıkılarak bir yazın eleştirisi geliştirmek olanaklı görünmektedir.

Görüldüğü gibi, bu Fransız eleştirisi aynı zamanda hem "ulusal" (Anglosakson eleştirisine, Spitzerciliğe, Croceciliğe hiçbir şey olmasa da çok az şey borçlu), hem de güncel ya da, istenirse, "sadakatsiz": belirli bir ideolojik şimdiki-zamana dalmış tümüyle, bir eleştiri geleneğine, Sainte-Beuve'ün, Taine'in ya da Lanson'un geleneğine katılmış gibi görmüyor kendini. Bununla birlikte, bu sonuncu örnekçe bugünkü eleştiriye özel bir sorunla karşı karşıya getiriyor. Lanson'un — Fransız profesörün kendisinin de yetkin bir örneği olan— yapıtı, yöntemi, anlayışı, yaklaşık elli yıldan beri gelen artçıları aracılığıyla tüm üniversite eleştirisini düzenlemekte. Bu eleştirinin ilkeleri, hiç değilse açıklandığı biçimiyle, olguların belirlenmesinde kesinlik ve nesnellik olduğundan, Lansonculuk ile hepsi de yorum eleştirisi olan ideolojik eleştiriler arasında hiçbir uzlaşmazlık bulunmadığı sanılabilir. Bununla birlikte, bugünün çoğu Fransız eleştirmenlerinin de (burada yalnızca yapı eleştirisinden sözediyoruz, tanıtma eleştirisinden sözetmiyoruz) profesör olmalarına karşın, yorum eleştirisi ile olgucu eleştiri (üniversite eleştirisi) arasında belirli bir gerginlik var. Lansonculuk da gerçekte bir ideoloji de ondan; her türlü bilimsel araştırmada nesnel kuralların uygulanmasını istemekle yetinmiyor, insan, tarih, yazın konusunda, yazarla yapının bağıntıları konusunda genel kanılar da istiyor; örneğin Lansonculuğun ruhbilimi iyice gününü doldurmuş, temelinde bir tür örneksemeseli yazgıcılıktan başka bir şey değil; buna göre, yapının ayrıntıları bir yaşamın ayrıntılarına, bir kahramanın ruhu yazarın ruhuna *benzemelidir*, vb.: çok özel bir ideolojidir bu, öyle ya psikanaliz yapıtıyla yazarı arasında yadsıma bağıntıları tasarlamıştır. Gerçekte, felsefel konular kaçınılmaz bir şey; öyleyse Lansonculuğun başına kakabileceğimiz şey önyargıları değil, bunları söylememesi, kesinlik ve nesnellik örtüsüyle örtmesidir: ideoloji burada, kaçak bir mal gibi, bilimciliğin denkları arasına kaydırılıyor.

Farklı ideolojik ilkeler *aynı zamanda* olanaklı olduğuna göre (ben kendi payıma *aynı zamanda* her birine katılıyorum bir bakıma), eleş-

ürinin varlığını ideolojik seçim oluşturmuyor kuşkusuz, yaptırımı da "doğruluk" değil. Eleştiri "doğru" ilkeler adına doğru konuşmaktan başka bir şey. Bunun sonucu olarak da eleştiride büyük günah ideoloji değil, ideolojiyi örten sessizlik: bu suçlu sessizliğin de bir adı var: umursamazlık ya da, isterseniz, içtensizlik. Gerçekten de, yapıtın kendisini sorgulayanın iç dünyasının dışında bir *nesne* olduğuna, eleştirmenin yapıt karşısında bir tür dışsallık hakkı bulunduğu nasıl inanmalı? Çoğu eleştirmenlerin inceledikleri yapıtla yazar arasında varsaydıkları derin ilişim kendi yapıtları ve kendi zamanları söz konusu olunca hangi mucizeyle ortadan kalkıyor? Yazar için geçerli olup da eleştirmen için geçerli olmayan yaratım yasaları mı var? Her eleştiri söylemine (en dolaylı ve en kapalı biçimde bile olsa) kendi kendisi konusunda içkin bir söylem kaamak zorundadır; her eleştiri yapıtın ve kendi kendisinin eleştirisidir; Claudel'in sözcük oyununu kullanmak gerekirse, ötekinin bilgisi ve kendi kendisinin dünyaya birlikte-doğuşudur¹. Başka bir anlatımla, eleştiri hiç de bir sonuçlar tablosu ya da bir yargılar bütünü değildir, özüyle bir etkinliktir, yani kendisini gerçekleştirenin, yani üstlenenin tarihsel ve öznel (bu da aynı şey) varlığına derinden bağlı bir düşünsel edimler dizgesidir. Bir etkinlik "doğru" olabilir mi? Etkinlik çok daha başka gereklilere uyar.

Yazın kuramının sapabileceği dönemeçler ne olursa olsun, her romancı, her ozan, düşsel de olsalar, dilin dışında ve öncesinde de olsalar, nesnelere ve olgulardan sözetmek durumundadır: dünya vardır ve yazar konuşur, işte yazın budur. Eleştirinin konusu çok farklıdır; "dünya" değil, bir söylemdir, bir başkasının söylemidir: eleştiri bir söylem üzerine söylemdir, bir birinci dil (ya da *nesne-dil*) üzerinde gerçekleştirilen bir *ikinci* dil ya da (mantıkçıların deyimiyle) bir *üst-dil*'dir. Bunun sonucu olarak eleştirel etkinlik iki tür bağıntıyı göz önüne almalıdır: eleştiri dilinin incelenen yazarın diliyle bağıntısı ve bu nesne-dil'in dünyayla bağıntısı. Eleştiriyi tanımlayan, belki de onu büyük ölçüde bir başka düşünsel etkinliğe, tümüyle nesne-dil ile üst-dilin ayrılması üzerine kurulu olan mantığa benzeten de işte bu iki dilin "sürtüşmesi"dir.

Çünkü eleştiri bir üst-dilden başka bir şey değilse, görevi hiç de

1. Claudel burada *connaissance* (bilgi) sözcüğünü *co-naissance*'a (birlikte-doğma) çevirmektedir. (ç.n.)

"gerçeklikler" bulmak değil, yalnızca "geçerlikler" bulmak demektir. Kendi başına ele alınınca, bir dil doğru ya da yanlış olamaz, geçerlidir ya da değildir: geçerli, yani tutarlı bir göstergeler dizgesi oluşturmuş. Yazın dilini bağlayan kurallar bu dilin gerçeğe uygunluğuyla ilgili değildir (gerçekçi okulların savları ne olursa olsun), yazarın saptadığı göstergeler dizgesine uygunluğuyla ilgilidir yalnızca (burada *dizge* sözcüğüne çok güçlü bir anlam vermek gerekir). Eleştirmenin görevi Proust'un "doğru" söyleyip söylemediğini, baron de Charlus'nün kont de Montesquiou, Françoise'in Céleste olup olmadığını, hatta, genel olarak, betimlediği toplumun XIX. yüzyılın sonunda soylu sınıfın elenme koşullarını doğru olarak yansıtip yansıtmadığını söylemek değildir; eleştirmenin işlev tutarlılığı, mantığı, kısacası dizgeselliği Proust dilinin olabildiğince büyük bir bölümünü kucaklayacak, daha iyisi "tümlevleyecek" (matematik anlamda) bir dil geliştirmektir, tıpkı mantıksal bir denklemin bir uslamlamanın geçerliliğini kullandığı kanıtların "gerçeği" konusunda bir seçim yapmadan sınaması gibi. Denilebilir ki, eleştirmenin görevi (evrenselliğinin biricik güvencesi de budur) tümüyle biçimseldir: incelenen yapıtta ya da yazarda o zamana değin gözden kaçmış (hangi mucizeyle? Kendimizden öncekilerden daha mı kafalıyız?) "saklı", "derin", "gizli" bir şeyi "bulmak" değil, karışık bir mobilyanın iki parçasını el yordamıyla "akıllıca" birbirine yaklaşturan iyi bir marangoz gibi, çağının kendisine sağladığı dili (varoluşçuluk, Marksçılık, psikanaliz) yazarın kendi çağma göre oluşturduğu dile, mantıksal zorunlukların biçimsel dizgesine uydurmaktır. Bir eleştirmenin "kanıt"ı "zorunsal" türden değildir (gerçeklikle ilgili değildir), çünkü eleştirel söylem —her türlü mantıksal söylem gibi— yalnızca yineleyimseldir: sonunda, gecikmeyle, ama tümüyle bu gecikmeye yerleşerek (gecikme de bu yüzden anlamsız değildir): Racine Racine'dir, Proust Proust'tur demektir; eleştirmenin "kanıt"ı, böyle bir şey varsa, sorguya çekilen yapıtı *açma* yeteneğine değil, tam tersine, elden geldiğince eksiksiz bir biçimde kendi diliyle *örtme* yeteneğine bağlıdır.

Öyleyse, bir kez daha, terimin estetik anlamında değil, mantıksal anlamında, temelinden biçimsel bir etkinlik söz konusu. Denilebilir ki, eleştiri için başlangıçta sözü edilen "umursamazlık"tan ya da "içtensizlik"ten kaçınmanın tek yolu, törel amaç olarak incelenen yapıtın anlamını çözmek değil, bu anlamın oluşturulmasının kurallarını ve zo-

runluklarını yeniden kurmak; yazın yapıtının, amacı dünyaya "bir anlam" değil, "anlam" getirmek olan çok özel bir anlam dizgesi olduğunu hemen benimsemek koşuluyla; yapıt, en azından eleştirel bakışa erişen yapıt (belki de "iyi" yazının bir tanımı olabilir bu) hiçbir zaman ne tümüyle anlamsız (gizlemlili ya da "esinli"), ne de tümüyle açıktır; denilebilir ki, *askıda* bir anlamdır: okurun karşısına açık bir belirten dizge olarak çıkar, ama belirtilmiş nesne olarak okurun elinden kaçır. Anlamın bu bir tür *yanılmacası*, yazın yapıtının bir yandan hiç yanıt vermeden ("dogmatik" olan büyük yapıt yoktur) dünyaya sorular sormakta (inançların, ideolojilerin, ortak yargıların elde tutar görüldüğü kesin anlamları sarsarak) bu denli başarılı olmasını, öbür yandan sonsuz bir çözmeye açık olmasını açıklar. Öyle ya, günün birinde Racine'den ya da Shakespeare'den sözetmeyi bırakmamız için hiçbir neden yok (kendisi de bir dil olacak bir soğuma söz konusu olmazsa): hem ısrarlı bir anlam önerisi, hem inatla kaçan anlam olarak, yazın yalnızca bir *dil*, yani bir gösterge dizgesidir; varlığı bildirisinde değil, bu dizgededir. Bunun için de, tıpkı dilbilimcinin işinin bir tümcenin anlamını çözmek değil, bu anlamın iletilmesini sağlayan biçimsel yapıyı belirlemek olması gibi, eleştirmenin yapacağı şey yapıtın bildirisini değil, yalnızca bu dizgeyi yeniden kurmaktır.

Gerçekten de eleştiri ancak kendisinin de bir dil (daha doğrusu bir üst-dil) olduğunu kabul ederek hem nesnel hem öznel, hem tarihsel hem varoluşsal, hem tümücü hem erkinci olabilir. Çünkü eleştirmenin konuşmayı seçtiği dil gökten inmez, çağının sunduğu birkaç dilden biridir, nesnel olarak bilginin, düşüncelerin, düşünsel tutkuların belirli bir tarihsel olgunlaşmasının sonucudur, bir *zorunluluk*'tur; öte yandan, bu zorunlu dili her eleştirmen belirli bir varoluşsal düzenlenime göre, kendine özgü bir düşünsel işlevin *uygulaması* olarak seçer, bu uygulamaya bütün "derinliğini", yani seçimlerini, hazlarını, dirençlerini, saplantılarını katar. Böylece eleştirel yapıtın bağrında iki tarihin ve iki öznelliğin: yazarın ve eleştirmenin tarihlerinin ve öznelliklerinin söyleşimi başlayabilir. Ama bu söyleşim bencilce şimdiki zamana doğru sürülmüştür tümüyle: eleştiri geçmişin gerçeğine, ya da "başkası"nın gerçeğine bir saygı sunma değildir, çağımızın "anlaşılır"ının kurulmasıdır.

Eleştiri ve Gerçek

Fransa'da, altmışlı yılların başlarında, yeni eleştiri yöntemlerine, özellikle de Roland Barthes'ın çalışmalarına gittikçe artan bir ilgi gösterilirken, bir Racine uzmanı olarak bilinen profesör Raymond Picard, özellikle Barthes'ın Sur Racine'ini yeren çok sert bir eleştiri yayımlar (yazar iki yıl sonra konunun sınırlarını genişleterek bir de kitap yayımlayacaktır: Nouvelle critique ou nouvelle imposture), bu eleştiriye günlük basında bile uzun süre gündemde kalacak bir dizi saldırı izler. Fransa gibi bir ülkede insanı şaşırta bir toplu suçlama ve aşağılama girişimidir bu: "üniversite", "bilim", "ölçü", "nesnellik" gibi istenilen yana çekilebilen birtakım değerler adına, başta Roland Barthes'ın olmak üzere, yeni eleştiri arayışları "aldatmaca", "tuhaf-lık", "saçmalık", "palavra", "sabuklama" olarak nitelenir, "balonları söndürmek"ten, "kafaları koparmak"tan sözedilir. Bu kızgın savaşçılara bakılırsa, "yeni" ya da "felsefel" diye nitelenen yaklaşımın öncüleri her türlü tarihsel bilgiyi, hatta ele alır gördükleri yapıları tümüyle bir yana bırakarak boş ve saçma bir gevezeliği sürdürmekte, böylece yerleşik ortak değerleri ayaklar altına almaktadırlar. Bu suçlamalara karşı çıkanlar da az değildir kuşkusuz, ama en etkili ve en kapsamlı yanıtlardan biri Roland Barthes'tan gelir: Critique et vérité (1966).

Barthes, bu küçük kitapta Fransız eleştirisinde yeni arayışların savaştan hemen sonra başladığını belirttikten sonra, bütün saldırılara "gerçeğe benzerlik", "beğeni", "açıklık" gibi (dönemden döneme değişen, dolayısıyla görel) kavramlar çevresinde tutarlı yanıtlar getirerek haksızlığı ortaya koyar: bütün bu eleştiriler gerçekte gününü doldurmuş bir okula özgü görüşlerin evrensel gerçekler olarak algılanmalarının sonucudur. Barthes kitabının ikinci bölümünde de (bugün biraz aşırı bulabileceğimiz bir biçimde, ikide bir dilbilimi bir örnekçe olarak sunarak) yazın eleştirisinin, yazın araştırmalarının güncel yönelimleri ve temel nitelikleri üzerinde durur. Biz bu seçkiye bu ikinci bölümden geniş bir parça aktarmayı yeğledik.

Yazın Bilimi.

Bir yazın tarihi var elimizde, ama bir yazın bilimi yok, çünkü, hiç kuşkusuz, yazınsal *nesne*'nin doğasını (yazılı bir nesnedir) henüz iyice anlayamadık. Yapıtın yazıyla oluşturulduğunu benimsemek (ve sonuçlarını çıkarmak) istediğimiz andan sonra, *belirli* bir yazın bilimi olanaklıdır. Nesnesi, (bir gün var-olursa) yapıta bir anlam verip de bu anlam adına bütün öteki anlamları yadsımak olmayacaktır: kendini güç duruma sokmuş olurdu (şimdiye dek yaptığı gibi). Bir içerikler bilimi olamayacaktır (yalnız en sıkı tarih ele alabilir bunları), içeriğin *koşulları*'nın, yani biçimlerin bilimi olacaktır; yapıtların doğurduğu ya da, deyim yerindeyse, *doğurulabilir* anlam değişiklikleriyle ilgilenecektir: simgelere değil, çokdeğerliliklerini yorumlayacaktır; tek sözcükle, konusu yapıtın dolu anlamı değil, tersine, hepsini taşıyan boş anlam olacaktır.

Örnekçesi dilbilimsel olacaktır kuşkusuz. Bir dilin bütün sözcüklerine egemen olmanın olanaksızlığı karşısında, dilbilim, bir dilin sonsuz tümcelerinin nasıl doğduklarını açıklamayı sağlayacak *varsayımsal bir betimleme örnekçesi* oluşturma yolunu tutar¹. Üzerinde yapılmak zorunda kalman düzeltmeler ne olursa olsun, böyle bir örnekçeyi yazın yapıtlarına uygulamamak için hiçbir neden yoktur: bu yapıtlar da birtakım düzenli dönüşümler içinde ya da, daha genel bir biçimde, betimlenmesi gereken belirli bir mantık içinde, simgelerin genel dilinden türemiş, uçsuz bucaksız "tümceler"e benzer. Başka bir deyişle, her zaman kimi sonuçları açıklamak için kimi kurallardan yararlanmak söz konusu olduğuna göre, dilbilim de yazma her bilimin ilkesi olan bu üretici örnekçeyi sağlayabilir. Öyleyse yazın biliminin konusu bir anlamın neden benimsenmesi gerektiği, hatta neden benimsenmiş olduğu değil (bir kez daha söyleyelim, bu tarihin işidir), neden *benimsenebilir* olduğudur, sözcük anlamının betikbilimsel kurallarının işlevi olarak değil, simgenin dilbilgisel kurallarının işlevi olarak. Burada, bir söylem biliminin basamağına taşınmış olarak, yeni dilbilimin görevini buluyoruz karşımızda: tümcelerin anlamını değil, *dilbilgiselliğini* betimlemek. Aynı biçimde, yapıtların anlamlarının değil, *benimsenebilirliklerinin* betimlenmesine çalışılacaktır. Olanaklı anlamların bütünü kımıltısız bir düzen olarak değil, yazardan topluma

1. Kuşkusuz, burada N.Chomsky'nin çalışmalarını ve dönüşümsel dilbilgisinin önerilerini düşünüyorum.

doğru genişlemiş, "etkili" (yapıtlar oluşturmayı sağladığına göre) bir düzenlemenin izleri olarak sınıflandırılacaktır. Belki de insanda, Humboldt ve Chomsky'nin varsaydıkları *dil yeteneği*'nin karşılığı olarak, esinlerden ya da kişisel istemlerden değil, yazarın çok ötesinde bir araya gelmiş kurallardan oluştuğu için "deha" ile hiç ilgisi bulunmayan bir *yazın yeteneği*, bir söz gücü vardır. Bunlar Esin Perisi'nin söylen-sel sesinin yazarın kulağına fısıldadığı imgeler, düşünceler ya da dizeler değil, simgelerin büyük mantığıdır, konuşmayı ve işlemler yapmayı sağlayan büyük boş biçimlerdir.

Böyle bir bilimin yazında sevdiğimiz ya da sevdiğimizi sandığımız şeyler, yani çoğu zaman *yazar* konusunda ne özverilere mal olabileceğini tasarlamak zor değil. Gene de: bilim *bir* yazardan nasıl sözedebilir? Yazın bilimi yazın yapıtını (imzalı olmakla birlikte) ancak (imzasız olan) söylene yaklaştırabilir¹. Hiç değilse bugün, yazarın yapıtının anlamını üstlenebileceğine ve bu anlamı kendisinin yasal olarak tanımlayabileceğine inanmaya eğilimliyiz genellikle; yapıtının ne anlama geldiğini kendisi açıklasın diye eleştirmenin ölmüş yazara, yaşamına, amaçlarının izlerine yönelttiği mantuk dışı sorgulama bundan kaynaklanıyor: ne pahasına olursa olsun ölü ya da yedekleri: çağ, tür, sözlük, kısacası yazara *çağdaş* olan her şey konuşturulmak isteniyor, bütün bunların düzdeğişmece yoluyla ölmüş yazarın kendi yaratımı üstündeki hakkını taşıdığı düşünülüyor. Dahası var: kendisini "nesnellikle" ele alabilmek için yazarın ölmesini beklememizi istiyorlar bizden; garip bir tersine dönüşle, yapıtın söylen-sel olduğu anda kesin bir olgu gibi ele alınması gerekiyor.

Ölümün bir başka önemi daha vardır: yazarın imzasını gerçeklikten çıkarır ve yapıtı söylene dönüştürür: öykücüklerin gerçeği simgelerin gerçeğine kavuşacağım diye boşu boşuna tüketir kendini². Halk bunu iyi sezinler: "Racine'in bir yapıtı"nın oynanışını görmeye gitmeyiz, "bir Western" görmeye gidercesine, sanki haftanın belirli bir anında, kendi gönlümüze göre, büyük bir söylenin tözünden biraz alıp onunla

1. "Söylen içeriğini ve anlamını üstlenecek gerçek vericisi yokmuş gibi, dolayısıyla gizemsel gibi görünen bir sözdür" (L.Sebag, "Söylen: İzge ve Bildiri", *Temps modernes*, Mart 1965).

2. "Birey konusunda sonraki kuşakların yargısının çağdaşlarınınkinden daha doğru olması, ölümden kaynaklanır. İnsan ancak ölümünden sonra kendince gelişir..." (F.Kafka, *Préparatifs de noche à la campagne*, Gallimard, 1957, s. 366).

beslenecekmiş gibi, "Racine" görmeye gideriz; *Phèdre*'i görmeye değil, *Oedipe* ve *Antigone*'da Sophokles'i, Freud'u, Hölderlin'i ve Kierkegaard'ı okuyacakmışız gibi, "Berma'nın *Phèdre*'ini" görmeye gideriz¹. Haklıyızdır da, çünkü böylece ölünün canlıyı kavramasını yadsır, yapıtı amacın zorunluluklarından sıyrır, anlamların söylensel titreşmesini yeniden buluruz. Ölüm, yazarın imzasını silerken, yapıtın gerçeğini kurar, bu da bir bilmecedir. Kuşkusuz, "uygar" yapıt, sözcüğün budunbilimsel anlamıyla bir söylen gibi ele alınamaz; ama farklılık bildirinin imzasından çok tözünden kaynaklanır: bizim yapıtlarımız yazılmıştır, bu durum sözlü söylede bulunamayacak zorunluklar getirir: bir yazı söylenbilimidir bizi bekleyen; konusu *belirli*, yani kaynağını bir kişinin (yazarın) oluşturduğu bir belirleme sürecinde yer alan yapıtlar değil, içlerinden büyük söylensel yazının, insanlığın kendisinde anlamlamalarını, yani arzularını dendiği yazının geçtiği yapıtlardır.

Öyleyse yazınsal bilimin nesnelere yeniden dağıtmayı kabul etmek gerekiyor. Yazar ve yapıt, çevreni bir dil olan bir çözümlemenin çıkış noktasıdır yalnızca: bir Dante, bir Shakespeare ya da bir Racine bilimi olamaz, yalnızca söylemin bilimi olabilir. Bu bilimin, ele alacağı göstergelere göre, iki büyük alanı olacaktır; birincisi eski betiler, yananlam olguları, "anlamsal uymazlıklar"², vb. gibi tümcenin aşağısında kalan göstergeleri, kısacası yazınsal dilin bütün özelliklerini kapsayacaktır; ikincisiyse tümceden yukarı göstergeleri, bir anlatı, şiirsel bildiri, söylemsel metin yapısı, vb. taşıyabilecek söylem bölümlerini³. Kuşkusuz, söylemin büyük ve küçük birimleri bir bütünleşme bağınısı içindedir (sözcüklere göre sesbirimler ve tümceye göre sözcükler gibi), ama bağımsız betimleme düzeyleri olarak olu-

1. "Berma" ya da "la Berma"; Proust'un romanındaki ünlü kadın oyuncu. (ç.n.)
2. T.Todorov, "Anlamsal uymazlıklar", *Langages* dergisinde yayımlanacak.
3. Bugün anlatının yapısal çözümlemesi özellikle Ecole pratique des Hautes Etudes'ün Kitle İletişimleri İnceleme Merkezi'nde, V.Propp ve Cl. Lévi-Strauss'un çalışmalarından yola çıkılarak yapılan ön araştırmalara konu olmaktadır. — Şiirsel bildiri konusunda, bkz.: R.Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963, bl. II ve Nicolas Ruwet: "L'analyse structurale de la poésie" (*Linguistics 2*, Aralık 1963) ve "Analyse structurale d'un poème français" (*Linguistics 3*, Ocak 1964). Ayrıca bkz.: Cl. Lévi-Strauss ve R.Jakobson: "Les Chats de Charles Baudelaire" (*L'Homme*, II, 1962, 2), ve: Jean Cohen, *Structure du langage poétique* (Flammarion, 1966).

şurlar. Bu biçimde ele alınınca, yazınsal metin *güvenilir* çözümlerinin konusu olur, ama bu çözümlerler çok önemli bir kalıntının dışında kalacaktır. Bu kalıntıysa, söylenlerin gerçeğine yeniden *ilgi ve aşk* duymayacak olursak, aşağı yukarı bugün yapıtın temeli saydığımız şeyin (kişisel deha, sanat, insanlık) karşılığıdır.

Bu yeni yazın biliminin gerektirdiği nesnellik artık doğrudan yapıta (bu yazın tarihi ya da betikbilim alanına girer) değil, anlaşılabilirliğine yönelecektir. Sesbilim nasıl sesbilgisinin deneysel doğrulamalarını yadsımadan sessel anlamın (yalnızca fiziksel sesin değil) yeni bir nesnellikliğini kurmuşsa, sözcük anlamının belirlenmesi için gerekli nesnellikten farklı bir simge nesnellikliği de vardır. Nesne töz zorunlukları getirir, anlamlama kuralları değil: yapıtın "dilbilgisi" yazıldığı dilin dilbilgisi değildir, yeni bilimin nesnellikliği de bu ikinci dilbilgisine bağlıdır, birincisine değil. Yazın bilimini ilgilendirecek olan şey yapıtın varolmuş olması değildir, anlaşılmış ve hâlâ anlaşılmakta olması olacaktır: "nesnellikliğin" kaynağı "anlaşılabilirlik" olacaktır.

Öyleyse yazın biliminin bize kesinlikle yapıta bağlanması gereken anlamı öğretebileceği düşüncesine allahâısmarladık demek gerekiyor: hiçbir anlamı *vermeyecek*, hatta *yeniden bulmayacaktır*, tıpkı Fransız dilinin tümcelerinin Fransızların "dil duygusu"na *benimsedikleri* gibi, anlamların hangi mantığa göre insanların simgesel mantığınca *benimsenebilecek* biçimde doğduklarını gösterecektir. Hiç kuşkusuz, nesnenin sözsöz doğasına uygun bir söylem dilbilimine ulaşmak için uzun bir yol yürümemiz gerekir. Çünkü dilbilim bize yardımcı olabilirse de söylemin bölümleri ve çifte anlamlar dediğimiz yeni nesnelere getirdiği sorunları tek başına çözemez. Özellikle tarihin (kendisine örneğin sözbilim izgesi gibi ikincil izgelerin çoğunlukla çok geniş süresini belirtecektir) ve insanbilimin (birbirini izleyen karşılaştırma ve bütünleştirmelerle gösterenlerin genel mantığını betimlemesini sağlayacaktır) yardımına gereksinimi olacaktır.

Eleştiri.

Eleştiri bilim değildir. Biri anlamları inceler, öteki üretir. Söylediğimiz gibi, eleştiri bilimle okuma arasında bir ara yer tutar; okuyan arı söze bir dil, yapıtın yazılmış olduğu ve bilimin ele aldığı söylensel dile de bir söz (başka sözler arasında) verir.

Eleştirinin yapıyla bağıntısı bir anlamın bir biçimle bağıntısıdır. Eleştirmen yapıyı "çevirdiğini", özellikle de daha açık bir biçime çevirdiğini ileri süremez, çünkü yapıttan daha açık bir şey yoktur. Yapabileceği şey bir biçimden, yani yapıttan belirli bir anlam türetip "doğurtmak"tır. "Minos'un ve Persiphaé'nin kızı" sözcüklerini okuyunca, Phèdre'in söz konusu olduğunu belirlemek değildir görevi (bunu metinbilimciler çok iyi yaparlar), az sonra geleceğimiz birtakım mantıksal gerekliliklere göre, yer altı ve güneş izleklerine yer verecek biçimde bir anlam örgüsü tasarlamaktır. Eleştirmen anlamı ikiye böler, yapıtın ilk dilinin üzerinde ikinci bir dil, yani bir tutarlı göstergeler bütünü dalgalandırır. Kısacası, bir tür "anamorphose"¹ söz konusudur, ancak yapıt hiçbir zaman salt bir yansımaya el vermez (bir elma ya da bir kutu gibi yansıyan bir nesne değildir), ayrıca "anamorphose"un kendisi de ışıksal zorunluklara bağlı, *denetlenen* bir dönüşümdür: yansıttığı *her şeyi* dönüştürmelidir; yalnız belirli yasalara göre dönüştürmelidir; her zaman aynı yönde dönüştürmelidir. Bunlar eleştirinin üç zorunluğudur.

Eleştirmen "her aklına esen"² söyleyemez. Bununla birlikte, "sayıklamak" korkusuyla denetlemez sözlerini; bir kez, ayrılımalarının tartışma konusu edildiği bu yüzyılda³, akıl ile akılsızlık arasında kesin karar vermek gibi yakışıksız bir işi başkalarına bırakır; sonra, en azından Lautréamont'dan beri yazın "sayıklama" hakkını elde etmiştir, eleştiri de, kendisi bildirdikten sonra, şiirsel nedenlerle pekâlâ sayıklayabilir; son olarak bugünün sayıklamaları bazı bazı yarının gerçekleridir: Taine Boileau'ya, Georges Blin Brunetière'e sayıklar gibi görünmez miydi? Hayır, eleştirmen bir şey (her aklına eseni değil) söylemek durumundaysa, söze (yazarın ve kendisinin sözlerine) anlamlandırıcı bir işlev verdiği, bunun sonucu olarak da yapıta getirdiği (ve dünyada hiç kimsenin kaçınamayacağı) "anamorphose"u anlamın biçimsel zorunlukları yönlendirdiği içindir: gelişigüzel anlam oluşturulmaz (kuşkunuz varsa, deneyin): eleştirmenin yaptırımı, yapıtın an-

1. Nesnenin aynada görüntüsü, boyutları bozularak, değişerek yansması. (ç.n.)
2. R.Picard'ın yeni eleştiriye yönelttiği suçlama. (R.Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J.J.Pauvert, 1965, s. 66.)
3. Deliliğin bir tarihi olduğunu — ve bu tarihin bitmediğini anımsatmak gerekir mi? (Michel Foucault, *Folie et Déraison, Histoire de la Folie à l'âge classique*, Plon, 1961).

lamı değildir, yapıt konusunda söylediğinin anlamıdır.

Birinci zorunluk yapıtta her şeyin anlamlı olduğunu göz önüne almaktır: içinde *bütün* tümceler açıklanamıyorsa, bir dilbilgisi iyi betimlenmemiştir; *bütün* sözler içinde anlaşılır bir yere yerleşmiyorsa, bir anlam dizgesi eksik kalmış demektir; tek bir özellik fazla geldi mi betimleme iyi yapılmamış demektir. Dilbilimcilerin iyi bildikleri bu eksiksizlik kuralı eleştirmen için bir zorunluk durumuna getirilmek istenir görünen bir tür istatistik denetimden farklı bir erimdedir¹. Gene sözde bir fizik bilim örnekçesinden gelme, inatçı bir kanı yapıtta ancak sık geçen, yinelenen öğeleri alıkoyabileceğimi fısıldar ona, yoksa "*aşırı genellemeler*"e düşmüş olur; Racine'in yalnızca iki, üç tragedyasında görülen durumları "genel" diye ele alamazsınız, derler. Bir kez daha anımsatmak gerekir ki², yapısal açıdan, anlam yinelemeden doğmaz, farklılıktan doğar, öyle ki, ender bir terim, bir dışlamalar ve bağıntılar dizgesi içinde kavranınca, çok sık rastlanan bir terim kadar anlam taşır: dilimizde *baobab* sözcüğünün anlamı *dost* sözcüğünün anlamından ne daha eksiktir, ne daha fazla. Anlamlı birimlerin sayımının da bir önemi vardır, dilbilimin bir bölümü de bununla uğraşır; ama bu sayım *bildirimi* aydınlatır, anlamlamayı değil. Eleştiri açısından, olsa olsa bir çıkmaza götürür; çünkü bir imlemenin önemini ya da, isterseniz, bir "söz"ün inandırma derecesini kullanımlarının sayısı ile tanımlarsanız, yöntemsel olarak bu sayıyı karara bağlamanız gerekir: bir Racine durumunu "genelleştirme" hakkını kaç tragedyadan sonra kazanırım? Beş mi, altı mı, on mu? "Söz"ün dikkate değer olması ve anlamın belirmesi için "ortalama"nın üstüne mi çıkmalıyım? Ender terimleri ne yapmalıyım? "Kural-dışı", "sapma" gibi edeplince adlar altında başımdan mı atmalıyım? Anlambilimin kaçınmamızı sağladığı bir sürü saçmalık. Çünkü "genelleştirmek" burada nicel bir işlemi (bir anlamların gerçeğini kullanımlarının sayısından çıkarmayı) belirtmez, nitel bir işlemi (ender bile olsa her terimi bağıntıların genel bütünü içine sokmayı) belirtir. Hiç kuşkusuz, bir imge tek başına imgelemi oluşturmaz³, ama imgelem de, ne denli geçici ve yalnız olursa olsun,

1. R.Picard, *A.g.y.*, s. 64.

2. Bkz. Roland Barthes, "Claude Lévi-Strauss'un iki yapıtı konusunda: Toplum bilim ve Toplum-mantık" (*Informations sur les sciences sociales*, Unesco, Aralık 1962, I, 4, s.116.

1. R.Picard, *A.g.y.*, s. 43.

bu imge olmadan, bu imgenin yokedilmez "bu"su olmadan betimlenemez. Eleştirel dilin "genellemeler"i bir anlatımın yer aldığı bağıntıların yaygınlığıyla ilgilidir, bu anlatımın özdeksel kullanımlarıyla değil: bir terim bütün yapıtta yalnız bir kez geçebilir, bununla birlikte, yapısal olguyu tanımlayan birtakım dönüşümlerin etkisiyle, "*her zaman*" ve "*her yerde*"¹ hazır olabilir.

Bu dönüşümlerin de zorunlulukları vardır: simgesel mantığın zorunluluklarıdır bunlar. Yeni eleştirinin "sayıklama"sının karşısına "*bilimsel, hatta yalnızca eklemlenen düşüncenin temel kuralları*" çıkarılıyor²; çok saçma; gösteren mantığı diye bir şey de var. Hiç kuşkusuz bu mantığı iyi bilmiyoruz, şimdilik hangi "bilgi"nin konusu olduğunu bilmek de kolay değil; ama hiç değilse psikanalizin ve yapısalcılığın yaptığı gibi yaklaşabiliriz ona; hiç değilse simgelerden gelişigüzel sözedilemeyeceğini biliyoruz; hiç değilse —geçici bir biçimde de olsa— simge zincirlerinin hangi koşullara göre kurulduğunu açıklamamızı sağlayan birtakım örnekçeler var elimizde. Bu örnekçelerin bizi eski eleştirinin boğulma ile zehirin, buz ile ateşin birbirine yaklaştırılması karşısında duyduğu oldukça şaşırtıcı şaşkınlıktan korunmalıdır³. Bu dönüşüm biçimlerini hem psikanaliz, hem de sözbilim açıklamıştır⁴. Bunlar, örneğin gerçek anlamda karşılama (eğretileme), unutma (eksilti), yoğunlaştırma (çşadlılık), yerdeğiştirme (düzdeğiştirme), yadsıma (karşıtlama)'dır. Öyleyse eleştirmen kuşkulu dönüşümler değil, çok geniş dizilere yönelik, düzenli dönüşümler bulmaya çalışmaktadır (Mallarmé'de, *kuş, havalanma, çiçek, şenlik fişeği, yelpaze, kelebek, danseden kadın*⁵), uzak ama yasal bağıntılar kurmaya olanak sağlarlar (*büyük, durgun ırmak ve güz ağacı*), böylece yapıt, "sayıklamalı" bir biçimde okunma şöyle dursun, gittikçe daha geniş bir birlik kazanır. Bu bağlantılar kolay mıdır? Şiirin kendisinin bağlantılarından daha kolay değil.

Kitap bir dünyadır. Eleştirmen kitap karşısında yazarın dünya karşısında gördüğü söz koşullarıyla karşılaşır. Burada eleştirinin üçüncü

1. A.g.y., s. 19.

2. A.g.y., s. 58.

3. A.g.y., s. 15 ve s. 23.

4. Bkz. E.Benveniste, "Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne" (La Psychanalyse, no I, 1956, s. 3-39).

5. R.Picard, A.g.y., s. 304.

zorunluğuna geliyoruz. Yazarda olduğu gibi, eleştirmenin nesnesine verdiği "anamorphose" da her zaman yönlendirilmiştir: hep aynı yönde giimelidir. Hangisidir bu yön? Yeni eleştirmenin başına kakılıp duran "öznellik" in yönü mü? Genellikle "öznel" eleştiriden, tümüyle bir *özne*'nin keyfine bırakılmış olan, *nesne*'yi hiç mi hiç göz önüne almayan ve (iyice ezmek için) bireysel duyguların karışık ve geveze anlatımına indirgenmiş olduğu varsayılan bir söylem anlaşılır. Bu görüşe karşı, yapıtın simgelerinden gelen zorunluklara uyan, dizgeleşmiş, yani *kültürlü* (kültüre bağlanan) bir özneliğin yazınsal nesneye yaklaşmada kendini bilmeyen ve bir doğanın ardına sığınırçasına sözcük anlamının ardına sığınan ilkel bir nesnellikten daha şanslı olduğu söylenebilir. Ama doğrusunu söylemek gerekirse, söz konusu olan tam olarak bu değil: eleştiri bilim değildir: eleştiride özneyle karşılaştırılması gereken nesne değildir, yüklemidir. Başka bir deyişle, eleştirmenin karşısındaki nesne yapıt değil, kendi dilidir. Bir eleştirmenin yapıtla bağıntısı ne olabilir? Eleştirmenin nesnellliğini bu yönden tanımlamaya çalışmak gerekir.

Klasik eleştiri öznenin bir "doluluk" olduğu ve özne ile dilin bağıntılarının bir içerikle bir anlatımın bağıntılarından başka bir şey olmadığı gibi bönce bir inanç geliştirir. Simgesel söyleme başvurulmasıysa, görünüşe göre, karşıt bir inanca götürür: özne (seçilen yazının "tür"üne göre) dile boşaltma ya da boşaltmama hakkını elimizde tuttuğumuz bireysel bir doluluk değil, tersine, çevresinde yazarın alabildiğine dönüşmüş (bir dönüşüm zincirine girmiş) bir söz ördüğü bir boşluktur, öyle ki, *yalan söylemeyen* her yazı öznenin iç niteliklerini değil, yokluğunu gösterir¹. Dil bir öznenin dile getirilmez ya da dile getirmekte kullanılacak bir yüklemi değildir, öznedir². Bana öyle geliyor ki (ve bu düşüncemde yalnız olmadığımı sanıyorum), yazını tanımlayan da kesinlikle budur: aynı biçimde dolu özneleri ve nesneleri imgelerle dile getirmek söz konusu olsaydı, yazına ne gerek kalırdı? Kötü niyet söylemi yeterdi. Simgeyi taşıyan şey, bıkıp usanmadan

1. Burada, değişmiş bir biçimde de olsa, Doktor Lacan'ın Ecole Pratique des Hautes Etudes seminerindeki öğretilerinin bir yankısını buluyoruz.

2. "*Yalnızca dile getirilemeyen öznedir,*" diyor R.Picard (a.g.y., s. 13). Bu R. Picard dışındaki düşünürlerin özellikle zor bir sorun olarak gördükleri özne ve dil bağıntılarını biraz çabuk baştan atmaktır.

ben'in hiçliğini göstermek zorunluluğudur. Eleştirmen, dilini zararına, simgelerini yapıtunkilere eklerken, onda kendini dile getirmek üzere nesneyi "bozmaz", onu kendi kişiliğinin yüklemi yapmaz; bir kez daha, yerinden koparılmış, değişik bir gösterge gibi, yapıtların göstergesini yeniden üretir, alabildiğine yinelenen bildirileriyse belirli bir "öznellik" değil, özne ile dilin karışmasıdır, öyle ki eleştiri ile yapıt durmamacasına: *ben yazınım* derler ve yazın, onların birleşmiş sesleriyle, yalnızca öznenin yokluğunu kesinler.

Kuşkusuz, eleştiri derin (daha iyisi haddeden geçirilmiş) bir okumadır, yapıtta belirli bir anlaşılabilirlik bulur, bu açıdan çözdüğü ve bir yorum niteliğinde olduğu da doğrudur. Gene de bu ortaya çıkardığı şey bir gösterilen olamaz (çünkü bu gösterilen durmamacasına öznenin boşluğuna doğru geriler), yalnızca simge zincirleri, bağıntı türdeşlikleri olabilir: yapıta verdiği "anlam" sonuçta yapıtı oluşturan simgelerin yeni bir çiçeklenmesinden başka bir şey değildir. Bir eleştirmen Mallarmé'nin kuş ve yelpazesinden ortak bir anlam, *gidiş-dönüş* anlamı, *gücül* anlamı¹ çıkardığı zaman, imgenin son bir gerçeğini değil, kendisi de askıda olan yeni bir imgeyi belirtir yalnızca. Eleştiri bir çeviri değildir, bir dolaylamadır. Yapıtın "dibini" bulacağını ileri sürmez, çünkü bu dip öznenin kendisidir, yani bir "yokluk"tur: her eğretilme dipsiz bir göstergedir, simgesel yöntem, bolluğu içinde, işte bu gösterilen uzaklığını gösterir: eleştirmen yapıtın eğretilmelerini ancak sürdürür, indirgeyemez: bir kez daha, yapıtta "gizli" ve "nesnel" bir gösterilen varsa, simge bir örtmecceden, yazın bir kılık değiştirmeden, eleştiri betikbilimden başka bir şey değildir. O zaman hakkında söylenecek hiçbir şey kalmayacağına, yapıtın işlevi de kendisini okuyanların ağızını kapatmak olamayacağına göre, yapıtı salt açıklanabilirliğe indirgemek kısır bir iştir; yapıtta söylenmeden söyleneni aramak, son bir gizi bulunduğunu varsaymak ve bu giz bulduktan sonra eklenecek hiçbir şey kalmayacağını düşünmekse boşlukta pek de bundan geri kalmaz: yapıt konusunda ne söylenirse söylensin, her zaman, *ilk anında olduğu gibi*, dil, özne, yokluk kalır.

Eleştirel söylemin ölçüsü doğruluğudur. Müzikte uygun bir nota "doğru" bir nota olmamakla birlikte, doğruluk bir ses birliği ya da bir

1. J.P.Richard, l'Univers imaginaire de Mallarmé, Seuil, 1961, III, VI.

uyumdan doğduğundan, nasıl şarkının gerçeği doğruluğuna bağlıysa, eleştirinin de gerçek olmak için doğru olması ve yapıtın simgesel koşullarını "*doğru bir tinsel sahneye koyma*"ya göre¹, kendi dilinde yeniden üretmesi gerekir, yoksa ona "saygı gösteremez" Gerçekten de, aynı parıltıda olmasalar bile, simgeyi elden kaçırmamanın iki yolu vardır. Birincisi, gördüğümüz gibi fazla baştan savmacıdır: simgeyi yadsır, yapıtın bütün anlamlı kesitini yanlış bir sözcük anlamının sıradanlıklarına getirir ya da onu bir yineleyimin çıkmazına kapatır. İkincisi, tam tersine, simgeyi bilimsel olarak yorumlamaya dayanır: bir yandan yapıtın çözmeye açık olduğunu (böylece simgeselliğini tanımış olur) bildirir, öbür yandan bu çözmeyi bu duruşta "gerçeğini" ele geçirmek amacıyla yapıtın sonsuz eğretilmesini durdurmakla görevli, derinliği, kaçağı olmayan, düz bir söz aracılığıyla yürütür: bilimsel (toplumbilimsel ya da psikanalitik) amaçlı simgesel eleştiriler bu türdendir. Her iki durumda da simgenin elden kaçırmamasına yol açan şey dillerin, yapıtın diliyle eleştirilenin dilinin, saymaca uymazlığıdır: simgeyi indirgemek istemek yalnızca sözcük anlamını görmekte inad etmek kadar aşırıdır. *Simgenin simgeyi aramaya çıkması*, bir dilin bir başka dili eksiksiz olarak konuşması gerekir: sonunda yapıtın sözcük anlamına böyle saygı gösterilir. Eleştirmeni en sonunda yazına geri veren bu dolambaç boşuna değildir: ikili bir tehdide karşı savaşmayı sağlar: bir yapıttan sözetmek boş bir söze, gevezeliğe ya da sessizliğe, ya da bulunduğunu sandığı gösterileni son bir sözcük altında kımıltısızlaştıran nesneleştirici bir söze kapılma tehlikesiyle karşı karşıya getirir. Eleştiride, doğru söz ancak "yorumcu"nun yapıt karşısındaki sorumluluğu eleştirilenin kendi sözü karşısındaki sorumluluğuyla özdeşleşirse olanaklıdır.

Eleştirilen, onu şöyle bir sezinlese bile, yazın bilimi karşısında alabildiğine yoksun kalır, çünkü dili bir varlık ya da bir araç olarak kullanamaz: *yazın bilimi konusunda ne yapacağını bilemeyen kişidir*. Bu bilimi tümüyle "sergileyici" (açıklayıcı değil) olarak da tanımlasalar uzak kalırdı ondan: onun sergilediği dilin kendisidir, nesnesi değil. Ama eleştirinin bilimde eksik olanı: *alaycılık* diye adlandırabileceğimiz şeyi geliştirmesini sağlarsa, bu uzaklık tümüyle olumsuz da

1. Mallarmé, "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" a Önsöz (*Oeuvres complètes*, Pléiade, s. 455).

değildir. Alaycılık dilin dile yönelttiği sorudan başka bir şey değildir¹. Simgeye dinsel ya da şiirsel bir çevreni verme alışkanlığımız bir simge alaycılığı, dili dilin açık, vurgulanmış aşırılıkları aracılığıyla bir tartışma konusu yapma biçimi bulunduğunu ayırımsamamızı engelliyor. Voltaire'in kendine fazla güvenen bir dilin "narsiscil" ürünü olan zavallı alaycılığının karşısında, varlıklarla değil de biçimlerle oynadığı, dili daraltacak yerde çiçeklendirdiği için, daha iyisini bulamadığımızdan *baroque* diye adlandıracağımız bir başka alaycılık tasarlanabilir². Bu alaycılık eleştiriye neden yasak olsun? Bilim ile dilin koşulu iyice belirlenmediği sürece —durum bugün de böyle görünüyor— kendisine bırakılmış olan tek ciddi söz bu belki de. O zaman alaycılık eleştirmene doğrudan verilmiş olan şeydir: Kafka'nın dediği gibi, gerçeği görmenin değil, gerçek olmanın³ yoludur, öyle ki, *beni söylediğinize inandırın* demeye değil, *beni bunu söyleme kararınıza inandırın* demeye hak kazanırız.

Okuma. Vazgeçmemiz gereken son bir yanılsama daha kaldı: eleştirmen hiçbir biçimde okurun yerini alamaz. Alabildiğine saygılı bir biçimde de olsa başkalarının okumasına bir ses vermekle, bilgisi ya da yargısı nedeniyle başka okurlarca duygularını dile getirmekle yetkilendirilmiş bir okurdan başka bir şey olmamakla, kısacası yapıt üzerinde topluluğun hakkını simgelemekle övünmesi boşunadır. Neden? Çünkü eleştirmen yazan bir okur olarak tanımlansa bile, bu tanım okurun yolu üstünde korkunç bir aracı bulduğu anlamına gelir: yazı.

Yazmak bir bakıma dünyayı (kitabı) parçalamak ve yeniden yap-

1. Eleştirmenle romancı arasında *belirli* bir bağıntı bulunduğu ölçüde, eleştirmenin (yaratım nesnesi olarak kendi diline karşı) alaycılığı, Lukacs, René Girard ve L.Goldmann'a göre romancının kahramanlarının bilincini aşma biçimini belirleyen alaycılıktan köklü bir biçimde farklı değildir (Bkz. L.Goldmann, "Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman" *Revue de l'Institut de sociologie*, Bruxelles, 1963, 2, s. 329). — Bu alaycılığı (ya da öz-alaycılığı) yeni eleştirmenin karşıtlarının hiçbir zamana sezemediklerini söylemek bile gerekmez.

2. Terimin tarihötesi anlamında gongoracılık (özenticilik) her zaman düşünsel bir öge içerir; söylevcilikten basit oyuna kadar çok değişebilecek titremler içinde, aşırı beti dil üzerine ciddiliği denenmiş bir düşünce içerir. (Bkz. Severo Sarduy, "Sur Gongora," *Tel Quel* (yayımlanacak).

3. "Herkes gerçeği göremez, ama herkes gerçek olabilir..." F.Kafka, anan Martha Robert, *Kafka*, Gallimard, s. 80.

maktır. Burada, ortaçağın, her zaman olduğu gibi, kitap (eski gömü) ile saltık (saltık biçimde saygı gösterilen) özdeği yeni bir söz içinde sürdürmekle yükümlü olanlar arasındaki bağıntıyı nasıl derin ve ince bir biçimde çözümlendiğini düşünelim. Bugün yalnızca tarihçiyle eleştirmeni biliyoruz (bunları da yanlış yere birleştirmek gerektiğine inandırmak istiyorlar bizi); ortaçağsa, kitabın çevresinde dört ayrı işlev kurmuştu: *scriptor* (hiçbir şey eklemeyen kopya eden); *compiler* (kendinden hiçbir şey eklemeyen), *commentator* (kopya edilmiş metne ancak onu anlaşılır kılmak için karışan), son olarak da *auctor* (her zaman başka yetkeliye dayanarak kendi görüşlerini veren). Sırf eski metne, benimsenen tek Kitap'a "bağlı" kalmak amacıyla (Ortaçağ'da Aristo ya da Priscien'e gösterilenden daha büyük "saygı" tasarlanabilir mi?) tasarlanmış olan böyle bir dizge gene de çağdaşlığın hemen yadsıdığı ve bizim "nesnel" eleştirmemize tümüyle "sayıklama" olarak görünecek bir Eski çağ yorumu üretti. Gerçekte eleştirel görüş *compiler*'da başlar da ondan: metni "bozmak" için ona kendinden bir şeyler eklemek zorunlu değildir: onu "anmak", yani kesmek yeter: hemen yeni bir anlaşılabilirlik doğar; bu anlaşılabilirlik az ya da çok benimsenebilir; bu yüzden daha az oluşmuş değildir. Eleştirmen bir *commentator*'dan başka bir şey değildir, ama tümüyle *commentator*'dur (bu da onu tehlikeye atmaya yeter): çünkü bir yandan bir aktarıcıdır, geçmiş bir özdeği sürdürür (onun da çoğu zaman buna gereksinimi vardır: Racine Georges Poulet'ye, Verlaine Jean-Pierre Richard'a az çok borçlu değil midir?¹); öte yandan da bir düzenleyicidir, yapıtın öğelerini kendisine belirli bir anlaşılabilirlik, yani belirli bir uzaklık verecek biçimde yeniden dağıtır.

Okurla eleştirmen arasında bir başka ayrılık: bir okurun kitapla nasıl *konuştuğunu* bilemeyiz, eleştirmense belirli bir titremi benimsemek zorundadır, bu titrem de, sonuçta, ancak olumlu olabilir. Eleştirmen pekâlâ kuşku duyabilir, kendi içinde nice biçimlerde ve denetçilerin en kötücülünün bile göremeyeceği noktalar üzerinde acı çekebilir, gene de sonunda ancak dolu, yani olumlayıcı bir yazıya başvurabilir. Alçakgönüllülük, kuşku ya da önlemcilik savlarıyla her

1. Georges Poulet: "Notes sur le temps racinien" (*Etudes sur le temps humain*, Plon, 1950). J.-P. Richard: "Fateur de Verlaine," (*Poesie et Profondeur*, Seuil, 1955).

yazıyı temellendiren kurma ediminden sıyrılmaya kalkmak gülünçtür: bunlar da ötekiler gibi izgelenmiş göstergelerdir: hiçbir şeyi güvenceye alamazlar. Yazı *bildirir*, bu nedenle yazıdır. Yazı olduğuna ve yazmak doğru/yanlış'ın kaçınılmaz seçeneği olumsuzluk tehlikeyle karşılaşmak olduğuna göre, eleştiri iki yüzlülüğe düşmeden nasıl soru, istek ya da kuşku kipinde olabilir? Yazının inakçılığının söylediği şey, böyle bir şey varsa, bir kesinlik ya da bir yeterlilik değil, bir bağlanmadır: yazıda süren şey yalnızca bu edim, bu azıcık edimdir.

Bir meine gözlerle değil de yazıyla "dokunmak" eleştiri ile okuma arasına bir uçurum sokar, bu da her anlamlamanın gösteren kıyısıyla gösterilen kıyısı arasına soktuğu uçurumdur. Çünkü okumanın yapıta verdiği anlam konusunda dünyada hiç kimse bir şey bilmez, belki de bu anlam, arzu olduğundan, dil izgesinin ötesinde kurulduğu için. Yalnızca okuma yapıtı sever, onunla bir arzu bağını sürdürür. Okumak yapıtı arzulamaktır, yapıt olmak istemektir, yapıtı yapıtın kendi sözü dışında herhangi bir sözle seslendirmeyi yadsımaktır: arı bir okurun üretebileceği tek yorum öykünmedir (okuma ve öykünme tutkunu Proust örneğinin de gösterebileceği gibi). Okumadan eleştiriye geçmek arzu değiştirmektir, artık yapıtı değil de kendi dilini arzulamaktır. Ama gene bu nedenle yapıtı kendisinden doğmuş olduğu yazma isteğine geri göndermektir. Söz kitabın çevresinde böyle döner: *okumak*, *yazmak*: bütün yazın bir istekten ötekine gidip durur. Kaç yazar yalnızca okuduğu için yazmıştır? Kaç eleştirmen yalnızca yazmak için okumuştur? Bir söz çıksın diye kitabın iki ucunu, göstergenin iki yüzünü birbirine yaklaştırmışlardır. Eleştiri, içine girdiğimiz ve bizi yazı'nın birliğine / gerçeğine götüren şu tarihin, bir anından başka bir şey değildir.

Moda Dizgesi

Systeme de la mode (1967), göstergebilimci Roland Barthes'ın dizgeleştirme çabasını en ileri noktasına götürdüğü yapıttır. Modanın kendisinden değil de moda üzerine oluşturulmuş yazılı söylemlerden, yani dilsel bir anlamlama dizgesinin öğelerinden yola çıktığına göre, sonuca ulaşması da oldukça kolay gibi görünür. Nasıl olsa, eldeki gereç bir dil, dilbilimsel örnekçe de o dönemde en gelişmiş örnekçedir. Saussure'ün tersine, dilbilimi göstergebilimin bir dalı olarak değil de göstergebilimi dilbilimin bir dalı olarak gören Roland Barthes, neredeyse her şeyi dilsel örnekçeye indirgeme eğilimindedir o dönemde, moda üzerine çalışmasında da bu örnekçeden (dil/söz, anlam/yananlam, gösteren/gösterilen, vb.) bol bol yararlanır. Ama, belki de gereğinden fazla yararlandığı için, çözümleme dilbilimle göstergebilim arasında bir yerlerde kalır, kimi yönetsel aşırılıklar ve kusurlu tutumlar ("gösterilen" ve "gösteren" düzlemlerinde ayrı anlamlama dizgeleri görmek gibi), amaçlanan bütüncül dizge yerine, birbirleriyle "eklemlenmek"ten çok, birbirlerine "eklenen" dizge kitlelerine ulaşılmasıyla sonuçlanır. Bunun sonucu olarak da Systeme de la mode yönetsel bir başarısızlık olarak belirir.

Şu var ki, bu kitap aynı zamanda bir büyük yazarın yapıttır: başarılı bir göstergebilimsel çözümleme olmasa bile, moda dilinin betimlemesi ve yorumu olarak ilginç ve geçerli bir yapıttır. Yapıtın sonlarından aldığımız bölüm bunu kanıtlamaya yeter.

MODA DÜNYASI

"Sekreterim, kusursuz olmayı severim."

I. DÜNYANIN YANSITIMI

18. 1. Eğretileme ve
yanaşık sıralam:
Moda'nın romanı.

Gösterileni açık olduğu zaman¹, giyim izgesi dünyayı anlambilimsel birimlere ayırır, sözbilim de gerçek bir dünya görüşünden yola çıkarak "giydirmek", düzenlemek

ve kurmak üzere bunlara el atar: *akşam, week-end, gezinti, ilkbahar* yeri belirsiz verilerdir, dünyadan gelmişlerdir, ama hiçbir "özel" dünya, belirli hiçbir ideoloji içermezler, bunun için, giyim imgesi düzeyinde, bunları sınıflandırmaya yanaşmadık. Gerçek bir evrendoğuma benzetilebilecek bir biçimde, bir dünyayı sözbilimsel olarak kurma işlemi başlıca iki yoldan yapılır (sözbilimsel gösterenden söz ederken belirtmiştik bunu): eğretileme ve yanaşık sıralam. Kibar çevreye ilişkin eğretilemenin görevi genellikle alışılmış (dolayısıyla kavramsal) bir birimi görünüşte özgün rastlantısallığa dönüştürmektir (bu rastlantısallık sözbilimsel olarak bir yaygın kalıba gönderse bile); böylece, *kır gezintileriniz, çiftlik gezileriniz için, giysileriniz renkli olacaktır*'da, eğretileme yinelenmesi (*kır gezintileri*) birinci izgenin öğelerine (*gezinti . kır*), bir yandan bir kavramın (*kır*) kavranmasının yerini tutacak bir nesnenin (*çiftlik*) görünümü, öbür yandan bütün bir genç kız yazınından çıkmış, düşsel bir toplumsal durum esini ekler (*gezilen çiftlik bir şatodan, bir köşkten, başı boş kişilere özgü bir yerden gelmesini, buradan karma bir kır ve emek özüne biraz uzaksıl bir gösteri gibi bakılmasını içerir*). Yanaşık sıralama gelince, süreksiz durum ve nesnelere yola çıkıp bir "hava" denilen şeyi geliştirerek eğretilemenin gücünü artırır; *İngilizsever, belki Proust tutkunu ve ta-*

1. Gösterilen için olduğu zaman (B bütünü), bu gösterilen Moda'dır; sözbilimi göstergeninkiyle kanşır (sonraki bölüm); bu bölümde yalnızca A bütünü söz konusu olacaktır.

tillerini deniz kıyısında geçiren genç kız için blazer'de, tatil, deniz, genç kız, İngiliz türü ve Proust, sırf anlatsal yanyanalıklarıyla, çok iyi bilinen bir yazınsal yeri yeniden oluştururlar: Normandiya kumsalı, Balbec, çiçek açmış genç kızlar topluluğu. Böylece bir alışkanlıklar ya da göstergeler mantığıyla değil, bambaşka türden zorlamalarla, bir anlatının zorlamalarıyla birbirlerine bağlanan bir nesnelere ve durumlar bütünü doğar: sözbilim anlambilimsel birimleri birleşimsel süreksizlikten canlı tabloya ya da, isterseniz, yapıdan olaya geçirir; yapısal öğelerden (giyim izgesinin anlambilimsel öğelerinden) yola çıkarak görünüşte olaysal bir düzen geliştirmek sözbilimin görevidir, Moda sözbilimi de bu nedenle bir *sanat*'tır (her türlü *değer* sorununu bir yana bırakıyoruz); gerçekten de, anlatı hem esinlendiği yapıyı gerçekleştirmeyi, hem de ondan kaçınmayı sağlar: çiftlik kır doğrular, ama, aynı zamanda, yeni değerler yararına, soyut (anlambilimsel) doğasını da maskeler; bir *yaşanmışlık* (yani, eğilim olarak, dile getirilemezlik) görüntüsü göstergelerin arı birleşimini onu yıkmadan karşılar. İzge ile sözbilimi arasında oyunsu bir denge söz konusudur; bugüne değin romanın aynı zamanda hem yapı, hem olay, hem özler demeti (roller, örnekçeler, işler, kişiler), hem tutarlı bir anlatı olmasını sağlamış olan temel bulanıklık. Moda romansılığında, yapının ağırlığı çok fazladır, çünkü, bildirişimsel açıdan bakılınca, eğretilmeler ve yanaşık sıralamalar beyliktir, yani çok iyi bilinen birim ve birleşimlerden çıkarılmıştır; bununla birlikte, tümüyle olayın güvencesine bağlanmış bir yapıdır bu; yapının bu yozlaşmış biçimi —ya da olayın bu çekingen biçimi— belki de bir *genel kalıp* olarak adlandırılabilir; Moda sözbilimini dengeli kılan, tam olarak güven verici, gene de belirsiz bir *hiç-görülmemişlik* görünüşü taşıyan bilgiler vermesini sağlayan şey genel kalıptır (genel kalıbın bulanık bir anı gibi işlediği söylenebilir). Gösterilenin sözbiliminin geliştirdiği romansı titrem işte budur: yapıyı olayın altında gizlemek.

18. 2. Çözümleme ilkesi: Bu romanın "konu"su nedir ya da, bir "*iş*" kavramı. Bu başka deyişle, dünyadan sözettiği zaman

1. Sözbilimsel düzlemde gösterilen "bulutsu" olduğundan, birkaç izlekten de oluşsa tekil bir sözbilimsel gösterilenden sözetmenin olanaklı olduğu anımsanacaktır.

Moda sözbiliminin "gösterilen"i nedir?¹ Söylediğimiz ve gene söyleyeceğimiz gibi, ancak yeni bir üst-dil içinde adlandırılabilir, bu da çözümleyicinin dilidir. Öyle görünüyor ki, Moda evreninin tutarlılığını en iyi açıklayan, ya da isterseniz, özelliklerinden hiçbirleriyle çelişmeyen kavram iş kavramıdır¹. Hiç kuşkusuz Moda sözbiliminin en sık görülen ve en yoğun yansımaları iş değil, karşıtıdır, yani aylıklıdır; ama birbirini bütünleyen bir ikili söz konusu gerçekte: Moda dünyası içi boş iştir; öyleyse bir ilk sözbilimsel gösterilenler örgüsü insan edimiyle (bu edim belirli bir gerçekdışılık içerse bile) bir bağıntısı bulunan bütün birimleri (ve eğretileme ya da yanaşık sıralamalarını) kapsamı içine alacak, bunlarsa genellikle bir etkinlik (bu etkinlik aylakça da olsa) ya da içinde bu etkinliğin gösterildiği varsayılan koşulları içeren bütün işlevler ve bütün durumlar olacaktır; ama Moda'nın edimi (gerçekdışılığı da buradadır) sonuçta varlığın süssel niteliğinden başka bir şey olmadığından, iş hiçbir zaman bir ruhbilimsel özler ve insansal örnekçeler yığını dışında verilmendiğinden, Moda'da iş insanı üretmeyip izlemekle kaldığından, sözbilimsel gösterilenlerin ikinci örgüsü insanın belirli bir varlığıyla bağıntılı olan bütün birimleri kapsayacaktır. Böylece Moda'nın romanı iki denklik çevresinde düzenlenir; birincisine göre, Moda ya kendi başına, ya zaman ve yer koşullarıyla tanımlanan bir etkinliği sunar okumamıza (*şunu yaptığınızı imlemek istiyorsanız, şöyle giyinin*); ikincisine göre, bir kimliği okumaya sunar (*şunu olmak istiyorsanız, şöyle giyinmeniz gerekir*). Kısacası, Moda'nın giyineni dört soruya bakar: *kim? ne? nerede? ne zaman?* Giysisi (ütopik) bu sorulardan en azından birini yanıtlar².

1. A.J.Greimas dilin gösterilenlerini bu kavrama göre sınıflandırmayı önermişti: *uygulayimler*'in (gösterilenler) dilin simgesel karşılığı *sözlükbirimler* olabilir. ("Le Problème de la description mécanographique", Cah. de Lex. I, 1959, 63).

2.

Kim?	VARLIK	Özler ve Örnekçeler
Ne Nerede Ne zaman	EDİM	İşlevler ve durumlar

İşlev ve durumlardan başlayacağız.

II. İŞLEVLER VE DURUMLAR

18. 3. *Etkinlik ve şenlik durumları.* Edim alanında, Moda kadınının konumu şu üç sorudan birine göre belirlenir her zaman: ne? (geçişlilik), ne zaman? (zamansallık), nerede? (yersellik). Görüldüğü gibi, edimi geniş anlamda anlamak gerekiyor: yalnızca kendisine eşlik eden koşullar (zaman ve yer) biçiminde de verilebilir. Gerçekte, Moda gerçek geçişliliği bilmez¹; belirttiği şey, öznenin içinde etkinlik gösterdiği varsayılan bir çevreye göre durumunu oluşturma biçimidir: av, balo, shopping birer uyguyalım değil, toplumsal davranışlardır. Moda'nın edimi bir bakıma boşuna bir edimdir: öznesi etkinliğe geçeceği anda özlerin bir yansıtımıyla tedirgin olur: etkinlik göstermek için giyinmek, bir bakıma, etkinlik göstermemektir, edimin gerçekliğini yüklenmeden varlığını sergilemektir. Bunun için de Moda'da geçişli durumlar her zaman birer *uğraşım*'dir, yani gerçeği dönüştürmekten çok, öznenin varlığını kullanmaktır. Böyle kısımlısızlaştırılınca, edimin kavramsal alanı dört öğeli bir karmaşık karşıtlık olarak yapılır: önce iki kutupsal terim: *etkinlik durumları* ve *şenlik durumları*; sonra hem etkinliğe, hem şenliğe giren bir karmaşık terim: *spor*; bir de yansız (ne etkinlik, ne şenlik) terim: *tasarısız*. Tam anlamıyla etkinlik durumları zayıftır: iş belirsizdir², Moda yalnız fazlasıyla kıyıda kalan etkinlikleri adlandırır: çalışmalar, shopping, ev işleri, yaptakçılık, bahçe işleri; temel olan belirsiz, belirli olan ikincildir. Şenlik durumları zengindir; en toplumsallaştırılmış durumlardır: burada eğlence büyük ölçüde görünüşle kaynaşır (dans, tiyatro, törenler, kokteyller, garden-partiler, kabuller, danslı toplantılar, gece yemekleri, dost gezmeler). Spora gelince, Moda'dan gördüğü olağanüstü saygıyı belki de uzlaşma özelliğine borçludur; bir kez, gösteren olarak donduğu zaman (*bir spor gömlek*) bütün etkinlik durumlarına uyar (o zaman *kılgı*'ya yaklaşır), sonra, gösterilen olduğu zaman gösterişli bir edimi, yararsız bir geçişliliği gerçekleştirir, aynı zamanda etkin ve aylaktır (av, yürüyüş, golf, camping). Biçimlenmemiş cender-

1. Sovyetler'in Batı Modası'na yönelttikleri serzeniş budur: iş giysilerini ele al maz.

2. Toplumsal-mesleksel biçimde işiyle tanımlanan varlığa geçilir geçilmez durum değişir.

dir (gene de anlamlıdır): *tasarısız günler için*: her zaman bir şey olmak ya da bir şey yapmak gereken bir dünyada, uğraşım yokluğunun da bir etkinlik düzeyi vardır; dahası, bu eksil etkinliği yalnız sözbilim imleyebilir.

18. 4. Zamansal durumlar: Moda'da şenlik çok zorlayıcıdır, zamana boyun eğdirtir: Moda zamanı özü gereği şenlikseldir. Kuşkusuz, Moda'nın yıl içinde özenle düzenlenmiş bir mevsimler ve ön-mevsimler takvimi, gün içinde de eksiksiz bir önemli anlar saatlemesi vardır (saat 9, öğle, saat 14, saat 18, saat 20, gece yarısı); ancak üç an ayrıcalıklıdır: mevsimlere göre ilkbahar, yıla göre tatil, haftaya göre de hafta sonu. Kuşkusuz, her mevsimin kendi modası vardır; gene de ilkbaharınki en şenlikselidir; neden? ilkbahar aynı zamanda hem arı, hem söylensel mevsimdir de ondan: arıdır, çünkü başka hiçbir gösterilen karışmaz içine (yaz modası bir tatil modasıdır, sonbahar modası bir açılış, kış modası bir iş modasıdır); ilkbahar doğanın uyanışı nedeniyle de söylenseldir; bu uyanışı Moda kendisi üstlenir, böylece, alıcılarına olmasa da okurlarına her yıl çağların derinliklerinden gelen bir söylene katılma olanağı verir; eski Yunanlılar için büyük Dionysos şenlikleri ya da Anthesteria'lar ne olmuşsa, çağdaş kadın için de İlkbahar Modası odur. Tatil bir durumlar karmaşığından oluşmuştur: burada zaman çevrimsel (yıllık dönüş) ve iklimsel (güneş) yönüyle egemendir, ama Moda buna başka durumlar ve başka değerler katar: doğa (deniz, kır, dağ) ve kimi edim biçimleri (yolculuk, yüzme, kamp yapma, müze gezme, vb.). Hafta sonuna (week-end) gelince, çok zengin bir değerdir: coğrafya açısından, kentle kır arasında bir ara alan oluşturur, yani bir bağını olarak yaşanır (ve tadı çıkarılır); hafta sonu bir tutam kırdır, öyleyse ince bir kır özüdür, anlamsız saydamsızlığında değil (sıkıntı, çalışma), mucizemsi bir biçimde en duru göstergelerinde (yürüyüşler, büyük ateşler, eski evler) kavranır; zaman açısından, uzunluğuyla yüceltilmiş bir Pazar'dır (iki, üç gün); week-end toplumsal bir yananlam da taşır kuşkusuz: halkın Pazar'ıyla, şu bayağı günle karşılaşır: giyimsel örneğine, "pazarlık"a gösterilen horgörünün de kanıtladığı gibi¹.

1. Oysa "pazarlık" gerçek giysinin temel olgusudur: Fransa'nın büyük bir bölümü hâlâ pazarlıklarını giyer: halk (örneğin madenci) iki kılık bilir: iş (daha doğrusu gitine) kılığı ve pazar kılığı.

18. 5. *Yer durumları:*
kalmalar ve yolculuklar.

Bütün yer belirlemelerin altında hep aynı yabancılik duygusu yatar. Moda için (Leibnitz için olduğu gibi), bir yerde olmak onun içinden geçmektir; yolculuk gerçekte Moda'nın büyük yeridir: "kalmalar" bile aynı yolculuk işlevinin kutuplarıdır (*kent/kır/deniz/dağ*), ülkeler de her zaman çağrı yerleridir. Moda coğrafyası iki "başka yer" belirler; uzaksılık kültürelleşmiş bir coğrafya olduğundan¹, uzaksıl olan her şeyin yansıttığı ütöpik "başka yer"; bir de Moda'nın kendi dışından, çağdaş Fransa'nın bütün ekonomik ve söylensel durumundan aldığı gerçek "başka yer": *kıyı*². Moda amaçladığı ya da içinden geçtiği bu yerleri her zaman salt yerler olarak yaşar, hemen özlerini kavramak zorundadır: hiçbir zaman tasarısından başka bir şey olmayan bir uzama ya da öğeye dalmış durumda yaşar; böylece iklim —Moda'nın önemli gösteren'i— *tam* ya da *tüm* türünden pek çok üstünlük sıfatının da belirttiği gibi, en üst noktanın öğesidir her zaman; Moda salt yerlerin hızla birbirini izlemesidir.

18. 6. *Edim görümü.*

Görüldüğü gibi, giyim izgesinin anlambilimsel süreksizliği (bu izgeler yalnızca ayrı birimler içerdiğine göre) sözbilimsel düzlemde ayrı özler biçimi altında yeniden kazanılır; ikinci dizgesinin yan anlamı içinden, Moda insan edimini bir birleşime girecek yapısal birimlere (bir dizi uygulamısal edimin çözümlenmesinde tasarlanabileceği gibi) değil, kendi aşkınlıklarını kendilerinde taşıyan devinilere ayırır; burada sözbilimin işlevinin alışkanlıkları töreme dönüştürmek olduğu söylenebilir: dolaylı olarak verilmiş görünüşleri içinde, *week-end*, *ilkbahar*, *kıyı*, sözcüğün bir dinsel törende, daha da iyisi bir düşünme kuramında alabileceği anlamda birer "sahne"dir; çünkü alabildiğine yinelenen ve alabildiğine hoş yansıtımlar söz konusudur; Moda'nın sözbilimsel edimi zamandan sıyrılır; hiçbir yoğunluğu, yani hiçbir yıpranmışlığı, hiçbir sıkıntısı yoktur; Moda'nın varsaydığı etkinlik ne başlar, ne biter; düşünmüş bir haz oluşturur kuşkusuz, ama bu haz bir görüntü oyunuyla salt ana indirgenmiş, her türlü geçişlilikten sıyrılmıştır, çünkü

1. Uzaksılık bugün ille de uzak ülkeleri kapsamaz, Olymposlular'ın gidip geldiği gözde yerleri kapsar: Capri, Monaco, Saint-Tropez.

2. Tuhaf olan Güney'den olmayandır: *bütün plajlarda kullanışlı, güney plajlarının dışında bile.*

shopping ve week-end söylenir söylenmez "yapılacak" şeyler olmaktan çıkarlar; böylece Moda ediminin çiftl niteliğine ulaşıyoruz; hem haz verir, hem anlaşılır niteliktedir. Moda sözbilimi, edime uygulanınca, insan edimini başlıca "curuf"larından (yabancılaşma, sıkıntı, kararsızlık, ya da daha köklü olarak: olanaksızlık) kurtarmaya yönelik bir "hazırlama" (sözcüğün kimyasal anlamında) olarak belirir, bunu yaparken de onun bir haz özünü ve bir göstergenin güven verici açıklığını korumasını sağlar: *shopping yapmak* ne olanaksız, ne pahalı, ne yorucu, ne sıkıntılı, ne umut kırıcıdır artık: oluntu hem ince, hem güçlü, arı, kibar bir duyuma indirgenmiştir, satınalmanın sınırsız gücü, güzel olma umudu, kentin ergisi ve tümüyle aylak bir üst-etkinliğin sevinci karışır içine.

III. ÖZLER VE ÖRNEKÇELER

18. 7. Toplumsal-mesleksel örnekçeler

Edim bir özler tablosuna indirgenince, Moda kadınının etkinliğiyle (sözbilimsel) toplumsal-mesleksel durumu arasında kopma yoktur artık; Moda'da iş basit bir göndergedir, kimliği verir ve hemen gerçeklikten çıkar: *sekreter, kitapçı, basın ataşesi, üniversite öğrencisi* birer "ad", çelişkin bir biçimde "*yapma*"nın "*olma*"sı diye adlandırabileceğimiz bir tür doğa sıfatlarıdır; öyleyse Moda sözbiliminin verdiği mesleklerin (ayrıca bunlar enderdir) uygulamısal tutumlarıyla değil de sağladıkları durumla tanımlanmaları mantıklı olur: sekreter (çoğunlukla o söz konusu olduğuna göre) yazıları daktilo eden, sıraya koyan, telefon eden kadın değildir, müdüre yaklaşan, yakınlığıyla onun üstün özüne katılan (*sekreterim, kusursuz olmayı severim*) ayrıcalıklı varlıktır. Moda kadına bir meslek verdiği zaman, bu meslek ne tümenden soylu (kadının erkekle gerçekten yarışması iyi görülmez), ne tümenden aşağıdır: her zaman "temiz" bir meslektir: sekreter, dekorcu, kitapçı; sonra bu meslek bağlılık meslekleri diye adlandırabileceğimiz türe (bir zamanların hastabakıcıları, yaşlı kadınlara kitap okuyanları gibi) her zaman uyar: kadının kimliği Erkeğin (patron), Sanat'ın, Düşünce'nin hizmetinde kurulur böylece, ama bu boyun eğiş hoş bir iş görünüşü altında yüceltilip "seçkin" bir

bağını görünüşü altında güzelleştirilir (giysiyi göstermek söz konusu olduğuna göre, görünüş her zaman çok önemlidir). İşin *durumu* ile uygulamalı gerçekdışılığı arasındaki bu bir tür uzaklık Moda kadınının hem törel (çünkü iş bir değerdir), hem aylak (çünkü iş kirletebilir) olmasını sağlar. Moda'nın işten ve aylaklıktan aynı biçimde sözetmesi de bununla açıklanır; Moda'da, her iş boş, her haz diri, istemseldir, neredyse "çalışkan"dır; en olmayacak lüks düşleri içinde bile, Moda hakkını kullanırken, kadın hep *bir şey yapar* gibi görünür. Öte yandan, çok çetin bir işi ve sonu gelmez bir tatili bulunan yüce görev düzeyine çıkarılmış bir aylaklığın seçkin eyüşimini arı durumda sunan bir durum vardır: "yıldız"ın durumu (Moda sözbiliminde sık sık kullanılır): yıldız bir örnekçedir (bir rol olamaz); demek ki ancak bir "panthéon" dan gelerek Moda dünyasında yer alır (Dany Robin, Françoise Sagan, Colette Duval¹), tanrıçalar hem tümünden serbestirler, hem de işleri başlarından aşkıdır.

18. 8. *İrasal özler:*
"kişilik"

Mesleksel örnekçeler ne denli yoksulsa, ruhbilimsel özler o denli zengindir: *uyanık, rahat, haşarı, iğneleyici, bilge, dengeli, geçimli, pervasız, yapmacıklı, yosma, ağırbaşlı, saf*, vb.: Moda kadını klasik tiyatrunun "rol"lerine oldukça benzeyen bir ayrı özler topluluğudur; öte yandan, Moda kadını kişinin sıfat olarak konuşulan bir niteliğini onun bütün kişiliğini kapsayacak bir biçimde, bir gösterim olarak sunduğuna göre, benzetme saymaca değildir; *yosma*'da ya da *safta*, özne ile yüklem, olan ile hakkında konuşulan birbirine karışır. Bu ruhbilimsel süreksizliğin birkaç yararı vardır (genellikle her yanamlam bir kaçamak değeri taşıdığına göre); bir kez, alıştığımız bir şeydir, klasik kültürün yıldız falı, el falı, ilkel "grafoloji" ruhbiliminde bulduğumuz yaygın bir örneğinden çıkmıştır; sonra, süreksiz ve kımlıtısız olan, bağlıdan ve deviniden daha anlaşılır olarak bilindiğine göre, açıktır; üstelik, bilimsel görünüşlü, dolayısıyla yetkeci ve güven verici sınıflandırma taslakları yapmayı sağlar (*A tipi: sporcu; B: öncü; C: klasik; D: her-şeyden-önce-iş*); son olarak ve özellikle, gerçek bir irasal birimler düzeneğini olanaklı kılar ve bir bakıma, uygulamalı

1. Yıldız krallık özündendir, çünkü örnekçe düzeyine yükselmek için kanından olmak yeter (*Françoise Sagan'ın annesi*).

olarak, kişinin nerdeyse sonsuz zenginliği yanılımasını, Moda'da *kişilik* diye adlandırılan şeyi hazırlar; gerçekten de, Moda kişiliği nicel bir kavramdır; başka yerlerde olduğu gibi bir özelliğin saplantısal gücüyle tanımlanmaz, ayrıntısı her zaman verilmiş olan ortak öğelerin özgün bir birleşimidir; kişilik *birleşik*'tir, ama karmaşık değildir; Moda'da kişinin bireyleştirilmesi kullanılan öğelerin sayısına, daha da iyisi, olanaklıysa, görünüşteki uzlaşmazlıklarına (*uysal ve mağrur, titiz ve sevecen, katı ve rahat*) dayanır: bu ruhbilimsel çelişkiler özlemsel bir değer taşır: insanın aynı zamanda her şey olmasını, hiçbir özel niteliği seçmek, yani geri çevirmek durumunda kalmamasını (bildiği gibi, Moda seçmekten, yani üzmetten hoşlanmaz) içeren bir tümlük düşünce tanıklık eder; o zaman çelişki, ıraların genelliğini (Moda kurumuyla yalnız bu genellik bağdaşabilir) çözümsel bir durum içinde sürdürmektir: bir yığma genelliğidir, bir bireşim genelliği değil: Moda'nın *kişi*'si böylece hem olanaksızdır, hem de eksiksiz biçimde bilinir.

18. 9. *Kendilik ve başkalık:*
ad ve oyun.

Çoğu kez birbirine karşıt, küçük ruhbilimsel özlerin yığılması, Moda için insan kişisine bir çifte yönelim: ıralar

topluluğunun bir bireşim olarak görülmesine ya da, tersine, kişiye bu birimlerden birinin ya da öbürünün ardına gizlenme özgürlüğünün tanınmasına göre, ona bireyleşim ya da çokluk vermenin bir biçimidir yalnızca. Bundan da Moda sözbiliminin kadının elinin altına getirdiği bir çifte düş doğar: kendilik ve oyun. Kendilik düşü (*kendi* olmak ve bu *kendi*'nin başkalarınca tanınmasını sağlamak), ya bunda yabancılaşmış sınıfların bir tutumunu gördüğümüzden, ya yığın toplumunun "kişiliksizleştirme" sine tepki göstermeye yönelik, dengeleyici bir edim sezdiğimizden, bütün yığınsal yapıtlarda ve buna katılanların bütün davranışlarında yer alır gibi görünür; ne olursa olsun, sanki kişi büyümlü bir biçimde adla gerçekleştirmiş gibi, kendilik düşü öncelikle adın kesinlenmesiyle dile gelir; Moda'da okur kadın adsız olduğuna göre, ad doğrudan sergilenemez; ama kimliğini bir oyuncu kadınlar Olympos'undan geldikleri için değil, bir adları olduğu için (*kontes Albert de Mun, barones Thierry van Zuplen*) yıldızlar Panthéon'unu bütünleyen kimi kişilere bırakırken, kendi adını düşler; kuşkusuz, aris-

tokratlık belirtisinin de bir yananlamı vardır, ama bu yananlam belirleyici değildir: ad soyu değil, parayı özetler: *Miss Nonnie Phips*, babasının Florida'da bir *ranch*'ı bulunduğu ölçüde önemli bir kişidir: var olmak ataları, serveti bulunmakur; her ikisi de eksik olunca, gösterge işlevini gene de koruyan boş bir gösterge gibi, ad kimliği korumayı sürdürür: kibarca *adlandırılmış* (*Anny, Betty, Cathy, Daisy, Barbara, Jackie*, vb¹.) bütün giysi "taşıyıcılar" böyledir; sınır noktada, özel adla cins adı arasında doğa farkı olamaz sanki: *Paradan-çok-beğenisi-olan-genç-bayan* derken, insan adlandırma sürecinin gizini yeniden bulur. Kimi zaman (söylensel olarak) bir töz, kimi zaman (biçimsel olarak) bir farklılık sayılabileceğine göre, ad çok iyi bir yapısal örnekçedir²; ad saplantısı aynı zamanda hem bir kimlik düşünce, hem de bir başkalık düşünce gönderir; böylece Moda kadınının aynı zamanda hem kendi kendisi, hem de bir başkası olmayı düşlediği görülüyor. Bu ikinci düşünce önemlidir; Moda'nın anlattığı bütün varoluş oyunlarında sonu gelmez örneklerini görürüz (yalnız *şu* ayrıntıyı değiştirerek bir başkası olmak); nice masal ve atasözünün de doğruladığı gibi, giysi üzerine her türlü söylensel düşünceyle bağıntılı görünen "fregolicilik"³ söyleni Moda yazınında çok canlıdır⁴; tek bir varlıkta kişilerin çoğalmasını Moda her zaman bir güç belirtisi olarak görür; *titiz, sizsiniz; tatlı, o da sizsiniz; terzilerin yardımıyla her ikisini de olabileceğinizi, bir çifte yaşam sürebileceğinizi anlarsınız*: atalardan kalma kılık değiştirme izleği, tanrıların, polislerin ve haydutların temel özelliği. Bununla birlikte, Moda görünümde, eğlencesel neden bir bakıma hiçbir baş dönmesi içermez: Moda için giysi oyun değil, oyunun *göstergesi* olduğu ölçüde, kişiyi kendini yitirme tehlikesi olmadan çoğaltır; her türlü an-

1. Bu adlar tümünden boş değildir, belirli bir İngiliz düşünlüğünü ortaya koyarlar; ayrıca, hiç kuşkusuz, uluslararası cover-girl'lerin (kapak kızları) mankenlik adlarıdır. Ama cover-girl yıldız olmaya yönelmekte: *mesleğini gizlememekle birlikte*, kendisi de örnekçe oluyor.

2. Bkz. Cl. Lévi-Strauss, *Yaban Düşünce*, bölüm VI.

3. Şarkıcı, dansçı, taklitçi, mimci, hokkabaz, vantrilog gibi rolleri tek başına üstlenebilen ünlü İtalyan gösteri sanatçısı Leopoldo Fregoli'nin (1867-1936) adından. (ç.n.)

4. Burada üç anlayış ayırdelebilir: 1) halksal ve şiirsel anlayış: giysi (büyüsel biçimde) kişiyi üretir; 2) görgül anlayış: kişi giysiyi üretir, onun aracılığıyla *kendini dile getirir*; 3) eytişimsel anlayış: kişi ile giysi arasında "tumikc" vardır (J.-P.Sartre, *Critique de la raison dialectique*, 1960, s. 103).

lambilimsel dizgenin dinginleştirici işlevini buluruz burada; Moda, giysi oyununu *adlandırarak* (*bayan bahçivani oynamak, aldatıcı bir izci havası*) onu cinlerinden kurtarır; giysi oyunu burada bir varoluş oyunu, trajik evrenin bunaltıcı sorunu değildir artık¹; yalnızca göstergeler "klavye"sidir, bunlar arasında ölümsüz bir kişi bir günün eğlencesini seçer; çoğalabilecek kadar zengin, hiçbir zaman kendini yitirmeyecek kadar dengeli bir kişiliğin son lüksüdür bu; böylece Moda'nın insan bilincinin en ciddi izleğiyle (*Ben kimim?*) "oynadığı" görülür; ama kendisine uyguladığı anlambilimsel işlemle onu da beslediği giysi saplantısını aklamasını sağlayan şu boşlukla damgalar.

18. 10. *Dişilik.*

Toplumsal-mesleksel örnekçelerle ruhbilimsel özlere insanbilimsel türden iki temel gösterilen daha eklemek gerekir: cins ve beden. Moda dişil ve eril karşılığını iyi bilir; gerçeğin kendisi zorlar onu buna (düzanlam düzleminde), çünkü erkek giysisinden gelme birtakım özellikleri (pantolon, kravat, ceket) kadın giyimine katan çoğu kez gerçeğin kendisidir; gerçekte, iki giysi arasında ayırıcı göstergeler son derece azdır, her zaman da ayrını düzeyinde yer alırlar (giysinin iliklenme yanı): kadın giysisi nerdeyse bütün erkek giysisini içine alabilir: erkek giysisi kadın giysisinin kimi özelliklerini yadsımakla yetinir (bir erkek ceket giyemez, oysa kadın pantolon giyebilir); çünkü öteki cins tabusu her iki durumda aynı güçte değildir: erkeğin dişileşmesi konusunda toplumsal yasak vardır², kadının erkekleştirilmesi konusunda nerdeyse hiç yasak yoktur: özellikle Moda, *boy-look*'u kabul eder. *Dişil* ve *eril*'in herbirinin kendi sözbilimsel örneği vardır: dişil abartmalı, temel bir kadın düşüncesine gönderebilir (*çok hoş bir dişilliğin alt yanı*); *boy-look*'sa, vurgulandığı zaman, cinsel olmaktan çok, zamansal bir değer taşır: Moda yazınında gittikçe önem kazanan bir yaşın: *junior*'un³ bütünleyici göstergesidir; yapısal olarak, *junior*, *dişilleril*'in karmaşık

1. *Kimim ben? Kimsiniz?* — Kimlik sorunu, Sfenks'in sorusu, aynı zamanda hem trajik, hem de oyunsal sorundur, tragedyanın ve kibar çevre oyunlarının sorusu; zaman zaman iki düzlemin birleşmesi olmayacak bir şey değildir: Özdeyişlerde (özdeyişler salon oyunlarından çıkmıştır), Gerçek oyununda, vb.

2. Kimi züppelik biçimleri erkek kılığını dişileştirmeye yönelmekteyse de (doğrudan tenin üstüne kazak, kolye) göreceğimiz gibi iki cins tek bir gösterge: gençlik göstergesi altında birleşme eğiliminde.

3. "*Junior*'lar için kimi öğeleri bir büyük kardeşten alınabilecek spor giyim."

derecesi olarak çıkar karşımıza: *erdişiye* yönelir; ama bu yeni terimin dikkat çekici yanı yaş yararına cinsi silmesidir; anlaşılan, Moda'nın derin bir sürecidir bu: önemli olan cins değil, yaştır; durmamacasına "model" in gençliği kesinlenir, doğal olarak zamanın tehdidi altında bulunduğundan (oysa cins bir veridir), nerdeyse savunulur ve durmamacasına bütün yaş ölçülerinin ana ölçüsünü anımsatmak gerekir (*henüz genç, her zaman genç*): saygınlığını oluşturan şey kırılğanlığıdır; öte yandan, bağdaşık bir evrende (Moda yalnızca Kadın'ı kadınlar için ele aldığına göre) karşıtlık olgusunun belirgin, tutarlı değişim olan yere götürülmesi gerekir: öyleyse saygınlık ve baştan çıkarıcılık değerleri yaşta toplanır.

18. 11. Gösterilen olarak beden

İnsan bedenine gelince, giysiyle bir anlamlama bağınısı içinde olduğunu daha önce Hegel sezdirmişti: salt "duyulur" olarak, beden bir anlam taşıyamaz; duyulurdan anlama geçişi giysi sağlar¹; istenirse, gerçek gösterilendir. Ama Moda giysisi hangi bedeni anlamlandırmalıdır? Moda burada bir çatışmayı değilse de çok iyi bilinen bir süreksizliği: Dil ile Söz'ün, kurum ile güncelliğinin süreksizliğini göğüsler. Moda soyut bedenden hanım okurlarının gerçek bedenine geçişi üç biçimde çözümler. Birinci çözüm cisimleştirilmiş bir en iyi beden önermektir; bu da mankenin, cover-girl'ün bedenidir; yapısal olarak, cover-girl ender rastlanır bir aykırılığı yansıtır: bedeni bir yandan soyut kurum değeri taşır, öbür yandan bu beden bireyseldir, tam olarak Dil ile Söz karşıtlığına denk düşen bu iki koşul arasında, hiçbir türeme yoktur (dil dizgesinin tersine); cover-girl'ü tam olarak bu yapısal aykırılık tanımlar: temel işlevi "estetik" değildir, "plastik" başarının yasal kurallarına uyan bir "güzel beden" sunmak değil, belirli bir biçimsel genelliği, yani bir yapıyı gerçekleştirmek için "bozulmuş" bir beden sunmak söz konusudur; bunun sonucu olarak, cover-girl'ün bedeni hiç kimsenin bedeni değildir, arı bir biçimdir, hiçbir öznitelik taşımaz (*şu ya da bu olduğu söylenemez*) ve bir tür yincile-

1. "Tutuma bütün belirginliğini veren giysidir, bu nedenle de daha çok bir üstünlük olarak görülmelidir, şu anlamda ki, bizi, duyulur olarak, anlamdan yok sun olanı doğrudan görmekten kurtarır" (Hegel, *Esthétique*, Paris, Aubier, 1944, cilt III, bölüm 1, s. 147).

yimle giysinin kendisine gönderir; giysisinin görevi burada yuvarlak, ince ya da ufak bir bedeni belirtmek değil, bu salt beden aracılığıyla genelliği içinde kendi kendini belirtmektir; kurum ile güncelliği arasındaki bu ilk uzlaşma yolunu fotoğraf (ya da Moda resmi) üstlenir; bu çözümü anlamamızın nedeni (terimbilim kuralına karşın), Moda gazetesinin cover-girl soyutlamasını olduğu gibi benimsetmekte artan bir kuşku duyar gibi görünmesidir: bedenin fotoğrafını gittikçe daha çok "durum içinde" çektiği, yani yapının arı gösterimine bedenin gösterişli bir biçimde görgül bir örneğini vermeye yönelik bir devimler ve yüz anlatımları sözbilimi kattığı görülüyor (cover-girl yolculukta, ocak başında, vb.): olay yapıyı gittikçe daha çok tehdit ediyor. Moda'nın bedeni ele alışının iki biçiminde daha görürüz bunu. Bunlar tümüyle sözsel. Birincisi her yıl belirli bedenlerin (başkalarının değil) Moda olduğuna karar vermek (*Bu yıl başınız Moda'ya uygun mu? evet, yüzünüz küçükse, çizgileriniz inceyse, baş ölçünüz 55 cm'yi geçmiyorsa*, vb.); kuşkusuz bu çözüm arı yapıyla düz olay arasında bir uzlaşmayı yansıtır; bir yandan "model" soyut olarak, her türlü gerçek veriden önce ve dışarda saptandığı için gerçekten bir yapı söz konusudur; öte yandan, bu yapı mevsimlik olduğu ve kimi bedenlerde (başkalarında değil) görgül olarak cisimleştiği ölçüde olaylarla iç içedir, öyle ki yapı gerçekten mi esinlenir, yoksa onu seçer mi, bilinmez. Üçüncü çözüm giysiyi gerçek bedeni dönüştürecek, Moda'nın en uygun bedenini belirtmeyi başartacak biçimde düzenlemek: uzatmak, kabartmak, inceltmek, büyütme, küçültmektir, Moda bu hilelerle hangi olayı olursa olsun (hangi gerçek bedeni olursa olsun) varsaydığı yapıya (yılın modasına) uydurabileceğini kesinler; bu çözüm belirli bir güçlülük duygusunu dile getirir: Moda hangi "duyulur"u olursa olsun seçtiği göstergeye çevirebilir; anlamlama gücü sınırsızdır¹. Bu üç çözümün farklı bir yapısal değeri olduğu görülüyor; cover-girl'de, yapı olaysız verilir ("Söz"süz bir "Dil"); "Moda beden"de, yapı ile olay çakışır, ama bu çakışma zamanla sınırlıdır (bir yıl); "dönüşmüş beden"de, bir sanat (terzilik) aracılığıyla, olay yapıya tümüyle boyun eğer. Ama üç durumda da yapısal zorunluk vardır, bedeni anlaşılır bir göstergeler dizgesi üstlenir; "duyulur", gösterende erir².

IV. MODA KADINI

18. 12. *Okurdan modele.* Moda sözbiliminin genellikle belirttiği kadın budur: zorunlu olarak dişi, kesinlikle gençtir, güçlü bir kimliği, ama çelişkin bir kişiliği vardır, adı Daisy ya da Barbara'dır; kontes de Mun ve Miss Phips'le düşüp kalkar; müdürlük sekreteridir, ama işi yılın ve günün bütün şenliklerinde hazır bulunmasını önlemez; her hafta week-end'e gider, durmamacasına Capri'ye, Kanarya Adaları'na, Tahiti'ye yolculuk eder, gene de her yolculukta Güney'e gider; ancak açık iklimlerde kalır, Pascal'dan cool-jazz'a, her şeyi birden sever. Bu canavarda da kitle kültürü ile kullanıcılarının bağıntılarında bulduğumuz sürekli uzlaşmayı buluruz: Moda kadını okur kadınının hem olduğu, hem olmayı düşlediğidir; ruhbilimsel görünüşü kitle kültürünün her gün "anlattığı" tüm ünlülerin görünüşüdür aşağı yukarı, Moda'nın, söz-bilimsel gösteren'iyile, bu kültüre derinlemesine katıldığı öylesine doğrudur³.

18. 13. *Moda esenliği.* Bununla birlikte, Moda kadınının kitle kültürünün örnekçelerinden kesinlikle ayrıldığı bir nokta vardır: hangi derecede olursa olsun, kötülüğü bilmez. Onun yanlışlarını ve acılarını ele almak durumunda kalmamak için, Moda hiçbir zaman aşktan sözetmez, ne eşi aldatmayı, ne ilişkiyi bilir, hatta flörtü bile bilmez: Moda'da kadın yalnız kocasıyla yolculuk eder. Parayı tanır mı? Şöyle böyle; hiç kuşkusuz büyük bütçelerle orta bütçeleri birbirinden ayırmasını bilir; Moda bir giysiyi "uydurmayı" öğretir, sürdürmeyi değil⁴. Ne olursa olsun, parasal zorluklar Moda kadınına ağırlığını duyurmaz, çünkü Moda bunların oyununu bozmak-

1. Öyle ki Moda örtmece yasasının ötesine geçebilir ve kötü yapılı bedenlerden sözedebilir, nasıl olsa onları düzeltme gücü sonsuzdur: sıra sıra yakınmacı kadın Moda'ya iyileştirici bir tanrıçaya gelir gibi gelir: *Bende manken boyu yok. Benim belim ince değil. Benim kalçalarım fazla geniş. Benim gövdem fazla tombul, vb.*

2. Örneğin çıplaklık Moda'da "giyiniklik" (habillé) göstergesinden başka bir şey değildir (*Omuz ile eldiven arasında çıplak kol "habillé" gösterir*).

3. Bir de elbette gazetelerinin çok geniş dağıtımıyla.

4. Dayanıklılık bir Moda değeri değildir (çünkü Moda satınalma hızını artırmak durumundadır), ancak ender biçimde, "şık" bir eskime göstergesi olarak değer taşır: *ceket eski deriden.*

ta sonsuz güçlüdür: bir giysinin yüksek fiyatından ancak onu "çılgınlık" olarak doğrulamak için sözedilir: para zorlukları ancak Moda bunları çözümlediği ölçüde anılır. Moda böylece kendisinden sözetdiği ve kendisine seslendiği Kadın'ı bir günahsızlık durumuna daldırır, burada da her şey dünyaların en iyisinde en iyi içindir: Moda'nın bir esenlik (ya da burada yazılı Moda söz konusu olduğuna göre örtmece) yasası vardır. Moda'nın estetik ya da türel olarak hoş olmayan şeyler söylemesini yasaklayan kibarlığı burada anne diliyle kaşır: kızını kötülükle her türlü bağtından "koruyan" annenin dilidir; ama bu dizgesel esenliğin bugün Moda'ya özgü olduğu görülmektedir (eskiden bütün genç kız yazınlarının özelliği idi): kitle kültürünün öteki ürünlerinin (sinema, gazete, halk romanları) hiçbirinde bulamayız bunu, onların öyküleri her zaman acıklıdır, hatta yıkımlarla doludur. Moda sözbilimi, gördüğümüz gibi, gittikçe artan bir biçimde romansıya yöneldiğinden, acıklıya direnme daha da dikkat çekicidir; içlerinde "hiçbir şey geçmeyen" romanlar tasarlamak ve saymak olanaklıysa da yazın sürekli biçimde esenlikli bir roman örneği sunmaz¹; belki de Moda bu zor işi öyküsünün dekor, durum ve ıra alıntılarıyla sınırlı, yarım ve anlatılanın organsal olgunlaşması diyebileceğimiz şeyden yoksun olduğu ölçüde başarmaktadır; kısacası, Moda'nın esenliği belki de ilkel, biçimsiz, zamansallıktan yoksun bir roman üretmesinden kaynaklanmaktadır: Moda sözbiliminde zaman yoktur: zamanı ve dramını yeniden bulmak için, gösterilen sözbilimini bırakıp Moda'nın gösterge sözbilimini ele almak gerekir.

1. Happy-end kuşkusuz iyilikle kötülüğün savaşının, yani bir dramın bir parçasıdır.

Göstergeler İmparatorluğu

"Düşsel bir halk tasarlamak istersem, ona uydurulmuş bir ad verebilirim, onu açıkça romansı bir nesne olarak ele alabilir, yeni bir Garabagne ülkesi kurabilirim": Roland Barthes'ın L'Empire des signes (Göstergeler İmparatorluğu, 1970) adlı unutulmaz yapıtı bu satırlarla başlar. Sonra şu satırlarla sürer: "En ufak gerçeği yansıtmaya ya da çözümlenmeye (Batı söyleminin büyük eylemleridir bunlar) kalkmadan, dünyada bir yerlerde (orada) birtakım çizgiler (yazısal ve dilsel sözcük) de saptayabilir ve bu çizgilerle bile bile bir dizge oluşturabilirim. İşte bu dizgeye Japonya diyeceğim"

"Göstergeler imparatorluğu" Japonya'dır, ama, yukarıdaki satırlardan da anlaşıldığı gibi, herkesin bildiği Japonya değil, Roland Barthes'ın Japonya'sıdır, hatta denilebilir ki, Roland Barthes'ın "gördüğü" Japonya'dan çok, "kurduğu" Japonya'dır. Gerçekten de, nerdeyse bütün dünyasını metinlerle kurmuş olan yazar, burada en somut nesnelere, en küçük olayları bile kendine özgü bir yöntemle yazıya dönüştürerek, birer "hayku" gibi, birer "hayku" olarak okur. Belki gönderge de bunu kolaylaştırır.

Ne olursa olsun, sayıları iki elin parmaklarının sayısını geçmeyen, ama yemeğinden şiirine, armağanından gösterisine, Japon yaşamının her şeyinde bulunur görünen birtakım "çizgiler" ya da "özellikler" aracılığıyla, Roland Barthes başka kitaplarında, örneğin Système de la mode'da ulaşamadığı kusursuz dizgeye burada ulaşır. Ama hemen belirtmek gerekir ki, bu dizge "göstergebilimsel" düzeyde değil, "şiirsel" düzeyde gerçekleştirilmiş bir dizgedir.

MERKEZ-KENT, BOŞ MERKEZ

Dört köşeli, ağ biçimi kentler (örneği Los Angeles) derin bir tedirginlik verir derler: her kent uzamının gidilecek, gelinecek bir merkezi, düşleyeceğimiz, kendisine göre yönelip kendisine göre çekileceğimiz, tek sözcükle kendimizi kendisine göre yaratacağımız, eksiksiz bir yeri bulunmasını isteyen, genel bir duygumuza ters düşerler. Batı çeşitli nedenlerle (tarihsel, ekonomik, dinsel, askeri) bu yasayı fazlasıyla anlamıştır: bütün kentleri tek merkezlidir; ama, aynı zamanda, her merkezi gerçeğin yeri olarak gören Batı doğaötesinin devinimine uygun olarak, kentlerimizin merkezi her zaman *dolu*'dur: ağırlıklı yerdir, uygarlığın değerleri onda toplanıp yoğunlaşır: tinsellik (kiliselerle), iktidar (bürolarla), para (bankalarla), mal (büyük mağazalarla), söz (agoralarla: kahvelerle ve gezinti yerleriyle): merkeze gitmek toplumsal "gerçek"le karşılaşmaktır, "gerçeklik" in görkemli doluluğuna katılmaktır.

Sözünü ettiğim kent (Tokyo) şu ince aykırılığı sunar: bir merkezi vardır, ama bu merkez boştur. Bütün kent aynı zamanda hem yasak, hem ilgisiz bir yerin, içinde hiç görünmeyen bir imparator, yani, sözcüğün tam anlamıyla, kim bilir kim yaşayan ve yeşillikler altında gizlenen, su hendekleriyle korunan bir konutun çevresinde döner. Her gün, bir mermi gibi hızlı, çevik, canlı taksiler, görünmeyen görünür biçimi olan basık tepeliği kutsal bir "hiç" i gizleyen bu daireden kaçınır durur. Demek ki, çağdaşlığın en büyük iki kentinden biri, surlardan, sulardan, çatılardan ve ağaçlardan oluşan, saydamsız bir halkanın çevresinde kurulmuştur, halkanın merkezi de buharlaşmış bir düşünceden başka bir şey değildir, herhangi bir iktidarın ışığını yaymak için değil, ulaşımı sürekli bir sapmaya zorlayarak kentin bütün devinimine merkezsel boşluğunun desteğini vermek için durur. İmgelem de böylece dairesel bir biçimde, boş bir konu boyunca, kıvrılışlarla, geri dönüşlerle açılır, diyorlar.



Fotğraf. D. Cordier

PAKETLER

Japonlar'ın demetleri, eşyaları, ağaçları, yüzleri ve metinleri, nesnelere ve davranışları bize küçük görünüyorsa (bizim söylenbilimimiz büyüğü, engini, geniş, açığı yüceltir), boyutlarından değildir, her nesne, her devini, en özgürlere, en devingenleri bile, *çerçevelenmiş* görüldüğü içindir. Minyatür boyuttan gelmez, nesnenin kendini sınırlamakta, durdurmakta, bitirmekte gösterdiği bir tür kesinlikten gelir. Bu kesinliğin ussal ya da törel bir yanı yoktur: nesne ilkeci bir biçimde (temizlik, içtenlik ya da nesnellik gereği) değil, daha çok (Baudelaire'in dediğine göre, haşhaştan gelen görüye benzer) bir sanrısız fazlalık sonucu ya da nesneden her türlü anlam alacasını çekip alan, varlığından ve dünyadaki konumundan her türlü *kararsızlığı* alıp götüren bir kesilme sonucu *belirgin*'dir. Bununla birlikte, bu çerçeve görünmez: Japon nesnesi çevrili, renklerle süslü değildir; kalın bir dış çizgiden, renkle, gölgeyle, fırça vuruşuyla "doldurulacak" bir resimden oluşmamıştır; çevresindeki bir *hiç*'tir, kendisini donuk (böylece, bizim gözümüzde, indirgenmiş, azalmış, küçük) kılan bir boş uzamdır.

Sanki nesne, hem beklenmedik, hem düşünülmüş bir biçimde,

içinde bulunduğu uzamı bozar durur. Örneğin: oda yazılı sınırlarını korur, yerdeki hasırlar, düz pencereler, sürmeli kapılarının ayrımına varılamayan, çubuklarla kaplı (yüzeyin arı imgesi) bölmelerdir bunlar: sanki oda tek bir fırça vuruşuyla yazılmış gibi, her şey çizgidir. Bununla birlikte, ikinci bir düzenlenişle, bu kesinlik de bozulur: bölmeler kırılğan, yırtulğandır, duvarlar kayar, eşyalar hemen gizlenebilir, öyle ki, Japon odasında her Japon'un —onu yıkma çabasına ya da oyununa girmeden— çerçevesinin uzlaşımıcılığını başarısızlığa uğratmasını sağlayan şu "fantezi"yi buluruz (özellikle giydirim fantezisini). Ya da: Japonya'ya ilişkin bütün kılavuz kitaplarda ve *Ikebana* üzerine bütün sanat kitaplarında açıklanan simgesel amaçları ne olursa olsun, "titizlikle kurulmuş" (Batı estetiğinin diliyle) olan bir Japon demetinde, üretilen şey havanın dolaşımıdır; çiçekler, yapraklar, dallar (fazla bitkibilimsel sözcükler) gerçekte doğali ancak bolluk *kanutlarmış* gibi bizim kendi payımıza doğadan ayrı tuttuğumuz bir *enderlik* düşüncesine göre incelikle çizilmiş bölmelerden, koridorlardan, dolambaçlı yollardan başka bir şey değildir: Japon demetinin bir oylumu vardır; Balzac'ın bir kahramanının, resimdeki kişinin arkasından dolaşılabilmesini isteyen ressam Frenhofer'in, düşlediği türden bir bilinmedik başyapıtur¹; beden, dallarının aralarında, gövdesinin açıklıklarında dolaşırılabilir, *okunmaz* (simgeselliğini okumak), ama kendisini yazmış olan elin yolu yeniden izlenebilir: gerçek bir yazıdır, çünkü bir oylum üretir, okumanın basit bir bildiri çözme olmasını yadsıyarak (yüksek derecede simgesel bile olsa) yaptığıнын izini sürmesini sağlar. Ya da, son olarak (ve özellikle): boşluğa ulaşılcaya dek birbiri içine yerleştirilmiş Japon kutularının bildik oyununu belirgesel saymamıza bile gerek kalmadan, en ufak Japon paketinde gerçek bir anlambilimsel düşünüyü bulabiliriz. Geometriktir, kesinlikle çizilmiştir, gene de bir yerlerinde bir kıvrımla, bir düğümle imzalanmıştır, yapımındaki özenle, ustalıkla, kartonun, ağacın, kâğıdın, kurdelaların oyunuyla bakışimsızdır, götürülen nesnenin geçici bir yardımcı öğesi değildir artık, kendisi de nesne olur; parasız olmakla birlikte, kılıf kendi başına değerli bir nesne olarak benimsenmiştir; paket bir düşüncedir; örneğin belirsizce "pornografik" bir dergide, bir sucuk gibi çok düzenli bir

1. *Bilinmedik Başyapıtı*'ın (Le Chef-d'œuvre inconnu) kahramanı ressam Frenhofer iki boyutla sınırlı kalmayan bir resim gerçekleştirmek ister.(ç.n.)

biçimde sicimle sarılmış çıplak bir Japon gencinin resmi böyledir: "sadiik" yönelim (gerçekleştirilmiş olmaktan çok gösterilmiştir) saflıkla —ya da alaycılıkla— bir edilgenliğin, son sınırına götürülmüş bir sanatın: paket, bağ sanatının uygulaması içinde eritilmiştir.

Bununla birlikte, çoğu kez yinelenen bu kılıf (paketin açılması bir türlü bitmez) içindeki nesnenin ortaya çıkarılmasını kusursuzluğuyla geciktirir — bu nesne de çoğu zaman önemsiz bir şeydir, çünkü nesnenin değersizliğinin kılıfın lüksüyle oranlı olmaması Japon paketinin bir özelliğidir: bir şekerleme, birazcık şekerli fasulya ezmesi, sıradan bir "anı" (yazık ki Japonya bunları üretmeyi çok iyi bilir) bir mücevher gibi görkemli bir biçimde paketlenir. Sanki armağan edilen nesne kutunun kendisidir, içindeki değil: bir günlük geziye çıkmış öğrenci yığınları, çok uzaklara gitmişler ve bunu toplu olarak paket hazzına dalmak için fırsat bilmişler gibi, ana babalarına içinde kim bilir ne bulunan güzel birer paket getirirler. Böylece kutu göstergecilik oynar: kılıf, perde, maske olarak, gizlediği, koruduğu, gene de belirttiği şeyden öte bir değeri yoktur; ama, paketin işlevi uzam içinde korumak değil de zaman içinde geriye atmış gibi, içinde bulundurduğu ve belirttiği şeyin kendisi çok uzun süre *sonraya bırakılmıştır*; *yapım çalışması* kılıfta yoğunlaştırılmış gibi görünür, ama böyle olunca da nesne varlığını yitirir, bir serap olur: "gösterilen", kılıftan kılıfa, kaçar durur, en sonunda elimizde tuttuğumuz zaman da (her zaman ufak bir şey vardır pakette) önemsiz, gülünç, bayağı görünür: haz, "gösteren" in alanı, alınmıştır: paket boş değildir, boşaltılmıştır: paketteki nesneyi ya da göstergedeki gösterilene bulmak onu atmaktır: Japonlar'ın kıpır kıpır bir güçle taşıdıkları şeyler boş göstergelerdir sonuçta. Öyle ya, Japonya şu taşıma araçları diyebileceğimiz şeylerle dolup taşar: her türden, her biçimden, her tözdendirler: paketler, torbalar, çantalar, valizler, çaputlar (*fujō*: mendil ya da köylü atkısı, nesne bunlara sarılır), sokakta her yurttaş herhangi bir çıkın, bir boş gösterge taşır, canla başla korur, çabuk çabuk götürür, sanki bitmişlik, çerçevelenmişlik, Japon nesnesini temellendiren sanrsal halka genelleşmiş bir aktarmaya adanmıştır onu. Nesnenin zenginliği ve anlamın derinliği bütün yapılmış nesnelere verilen bir üçlü nitelik pahasına uzaklaştırılır ancak: kesin, devingen ve boş olmaları gerekir.

ANLAM SIZMASI

Haykunun biraz yanıltıcı bir özelliği vardır, insan böylesini kendisi de kolaylıkla yazabileceğini sanır. Şundan (Buson'un) daha kolay içten-gelme yazı mı olur, der kendi kendine:

*Akşam, sonbahar,
Ben yalnızca
Ana babamı düşünüyorum.*

Hayku kıskandırır: kim bilir kaç batılı yaşamda, elinde bir defter, şurda burda "izlenimler"ini not ederek dolaşmayı düşlemiştir, kı-salıkları kusursuzluklarının güvencesi olacak, yalınlıkları derinlikle-rine tanıklık edecek izlenimlerini (biri klasik, özlülüğü bir sanat kanıtı yapan, öteki romantik, doğaçlamaya bir gerçek üstünlüğü kazandıran bir çifte söylen gereği). Hayku, anlaşılır olmakla birlikte, hiçbir şey demek istemez, anlama da bu çifte koşulla, kaçıklıklarınızla, de-ğerlerinizle, simgelerinizle, sere serpe evine yerleşmenize izin veren, nazik evsahibi örneği, özellikle açık, hizmete hazır bir biçimde sunu-lur: haykunun "yokluğu" (yolculuğa çıkmış bir mal sahibi için olduğu kadar gerçeklerden uzak bir kafa için de kullanılabilir bu deyim) yoldan saptırmayı, yasak alana sızmayı, tek sözcükle, büyük bir baştan çıkarmayı, anlamın baştan çıkarmasını getirir. Bu değerli, yaşamsal, şans (rastlantı ve para) gibi istenmeye değer anlamı, hayku bize ölçü bağlarından sıyrılmış olarak (elimizdeki çevirilerinde), bol bol, ucuz fiyata ve ısmarlama olarak sağlar gibidir; haykuda simge, eğretileme, ders, nerdeyse hiçbir şeye mal olmaz, diyeceği gelir insanın: bizim yazınınımızın genellikle bir şiir, bir "açıklama" ya da (kısa türde) iyice işlenmiş bir düşünce, kısacası uzun bir sözbilim çalışması istediği yerde, topu topu birkaç sözcük, bir imge, bir duygu. Bunun için hayku Batı'ya kendi yazınının vermeye yanaşmadığı haklar, bin bir zorlukla verdiği kolaylıklar getirir gibidir. Boş, kısa, sıradan olmak hakkınızdır, der hayku; gördüğünüzü, duyduğunuzu incecik bir sözcük çevrenine ka-patun, ilgi uyandırırınız; kendi "önemli" nizi kendiniz (ve kendinizden yola çıkarak) kurma hakkınız; tümceniz, nasıl olursa olsun, bir ders iletecek, bir simgeyi açığa çıkaracak, derin olacaksınız; yazınız kolay

yanından *dolu* olacak.

Batı, toplu vaftizleri zorunlu kılan yetkeci bir din gibi, her şeyi anlamla nemeendirir; dilin nesnelere (sözle yapılmış) yasal dönmelerdir kuşkusuz: dilin ilk anlamı, düzdeğişmece yoluyla, söylemin ikincil anlamını çağırır ve bu çağırma evrensel zorunluk değerindedir. Söylemi anlamsızlık ayıbından kurtarmak için iki yol vardır önümüzde, söylemi düzenli bir biçimde (dilini boşluğunu gösterecek her hiçliği çalgınca doldurarak) şu *anlamlamalardan* (ya da etken gösterge yapımlarından) birine ya da ötekine bağlarız: simge ya da uslamlama, eğretilme ya da tasım. Önermeleri her zaman yalın, yaygın, tek sözcükle (dilbilimcilerin dedikleri gibi) geçerli olan hayku, anlamın bu iki imparatorluğundan birine ya da ötekine çekilir. Bir "şiir" olduğundan genel duygular izgesinin "şiirsel coşku" denilen bölümüne yerleştirilir (bizim için Şiir genellikle "bulanık"ın, "söylenemez"in, "duyulur"un gösterenidir, sınıflandırılmaz izlenimler sınıfıdır); "yoğunlaştırılmış coşku"dan, "seçkin bir anın içten ve kısa anlatımı"ndan, özellikle de "susuş"tan sözedilir (susuş bizim için bir dil doluluğunun göstergesidir). Biri (Joco):

*Ne çok insan geçti
Güz yağmurunun altında
Seta köprüsünden!*

diye yazmışsa, bunda kaçıp giden zamanın imgesini görürler. Bir başkası (Basho):

*Dağ yolundan geliyorum.
Ah! işte bu çok hoş!
Bir menekşe!*

diye yazmışsa, Buddhacı bir keşiş, bir "erdem çiçeği", görmüştür de ondandır. Böyle sürüp gider. Batılı yorumcunun bir simge yüküyle doldurmadığı tek çizgi yoktur. Ya da haykunun üç dizesinde (beş, yedi, beş hecelik dizelerinde) ne pahasına olursa olsun üç zamanlı (yükseleş, duruş, sonuç) tasımsal bir resim görmek isterler:

*Küçük göl:
Bir kurbağa atlıyor içine:
Ah! suyun sesi!*

(bu benzersiz tasımda, içerim zorunlu olarak gerçekleşir: içinde yer alması için, küçüğün büyüğe atlaması gerekir). Kuşkusuz, eğretilmeden ya da tasımdan vazgeçilse, yorum olanağı kalmazdı: haykudan sözetmek onu yinelemek olurdu yalnızca. Basho'nun bir yorumcusu da bilmeden böyle yapıyor:

*Saat dört olmuş...
Dokuz kez kalktım
Ayı seyretmek için.*

"Ay öylesine güzel ki, ozan onu penceresinden seyretmek için durmamacasına kalkıyor", diyor. Demek ki bizde anlamı açmaya, yani zorla araya sokmaya yönelik —sallamaya, koan'ı karşısında bir Zen uygulayıcısının, yani bir saçmalık çiğneyicininin dişi gibi düşürmeye değil— çözücü, biçimselleştirici, yineleyici yorum yolları olsa olsa haykuyu elden kaçırlar; çünkü haykuya yönelik okuma çalışması dili kışkırtmak değil, askıda bırakmaktır. Öyle anlaşılıyor ki, haykunun ustası Basho, bu girişimin zorluğunu ve zorunluluğunu çok iyi biliyordu:

*Gel de hayran olma
"Yaşam geçici" diye düşünmeyene
Bir şimşek görünce!*

ANLAM BAĞIŞIKLIĞI

Bütün Zen anlamın kötüye kullanılmasına savaş açar. Bilindiği gibi Buddhacılık, hiçbir zaman aşağıdaki dört önermeye düşmemeyi sağlık vererek her türlü kesinlemenin (ya da yadsımanın) kaçınılmaz yolunu kapatır: *bu A'dır - bu A değildir - bu hem A, hem A olmayandır. - bu ne A'dır, ne A olmayandır*. Bu dörtlü olasılık yapısal dilbilimin kurduğu biçimiyle kusursuz dizinin karşılığıdır (*A - A olmayan - ne A, ne A olmayan (sıfır derece) - A ve A olmayan (karmaşık derece)*); bir başka deyişle, Buddhacı yol tıkanmış anlamın yoludur kesinlikle: anlamlamanın püf noktası, yani dizi, *olanaksız* kılınmıştır. Altıncı Ata, *mondo*'ya soru-yanıt alıştırmalarına ilişkin bilgileri verirken, dizisel

işleyişi daha iyi bulandırmak için, dizesel patlamanın gülünçlüğünü ve anlamın mekanik niteliğini ortaya çıkaracak biçimde, bize bir terim verildi mi hemen onun karşısı olan terime geçmeyi öğütler ("*Biri sizi sorguya çekerken varlık üzerine soru sorarsa, varlık-olmayanla yanıt verin. Varlık-olmayan üzerine soru sorarsa, varlıkla yanıt verin. Size sıradan insan üzerine soru sorarsa, bilgeden söz ederek yanıtlayın, vb.*") Amaçlanan şey (kesinliği, sabrı, incelmışliği ve bilgisi Doğu düşüncesinin anlamın kesinliğini ne denli güç saydığına tanıklık eden bir düşünsel uygulamıyla), göstergenin temelidir, yani sınıflandırmadır (*maya*); en ileri sınıflandırmaya, dil sınıflandırmasına uymak zorunda olduğundan, hayku hiç değilse düz bir dil elde edecek biçimde çalışır, bir simge demeti diyebileceğimiz şeyin hiçbir zaman üst üste sıralanmış anlam tabakalarına oturtulmadığı (bu işlem bizim şiirimizde kaçınılmaz bir şeydir) bir dil. Bize Basho'yu Zen gerçeğine uyandıran şeyin kurbağanın gürültüsü olduğu söylendiği zaman, bundan (fazla Batılı bir konuşma biçimi olmakla birlikte) Basho'nun bu gürültüde hiç kuşkusuz bir "esin", simgesel bir üstduyarlık değil, daha çok dilin bir sonunu bulduğunu anlamak gerekir: bir an gelir, dil durur (bu ana zorlu alıştırmalarla ulaşılır), hem Zen'in gerçeğini, hem haykunun kısa ve boş biçimini kuran da bu yankısız kesintidir. "Açıklama"nın yoksanması temeldir burada, çünkü dili, ağır, dolu, derin, gizemli bir sessizliğe, hatta tanrısal bir iletişime açılan tinin (Zen tanrısızdır) bir boşluğu üzerinde durdurmak söz konusu değildir; belirtilen şey söylemin içinde de, söylemin sonunda da gelişmemelidir; belirtilmiş olan şey *donuk*'tur, yapılabilecek tek şey yineleyip durmaktır onu; bir *koan* (ya da ustasının önerdiği bir öykü) üzerinde çalışan alıştırmacıya sağlık verilen de budur: onu bir anlamı varmışçasına çözmek değil, (gene bir anlam olan) saçmalığını ayırımsamak bile değil, "diş düşünceye dek" çiğnemektir. Böylece bütün Zen (hayku yalnızca yazınsal dalıdır onun) *dili durdurmaya*, içimizde sürekli biçimde, uykunuzda bile (alıştırmacıların uyuması belki de bunun için engellenir) yayın yapan şu bir tür iç telsizi kırmaya, tinin önlenmez gevezeliğini boşaltmaya, uyuşturmaya, kurutmaya yönelik uçsuz bucaksız bir kılıgı olarak belirir; belki Zen'de *satori* diye adlandırılan ve Batılılarca ancak hafiften hıristiyan sözcüklerle (*esin, açıklama, sezgi*) çevrilebilen şey de dilin ürküntü veren bir askıda kalmasından, içimizde izgelerin egemenliğine

son veren beyazlıktan, kişiliğimizi oluşturan şu iç ezberin kesilmesinden başka bir şey değildir; bu *dil-sizlik* durumu bir kurtuluşa, Buddhacı deneyde ikincil düşüncelerin (düşüncenin düşüncesi) hızla çoğalması ya da isterseniz, durmamacasına fazladan gösterilenlerin eklenmesi —dilin elinde tuttuğu ve örnekçesini oluşturduğu daire— bir tıkanma olarak belirlediği içindir: dilin kötü sonsuzluğunu kırarsa, tersine, ikinci düşüncenin yok oluşudur. Öyle görünüyor ki bütün bu deneylerde, dili söylenemeyen gizemsel sessizliği altında ezmek değil, onu *ölçmek*, döndükçe şu saplantılı simgeyle değiştirme oyununu getiren bu sözsel topacı durdurmak sözkonusudur. Kısacası, saldırlan şey anlambilimsel işlem olarak simgedir.

Haykuda dil bizim tasarlayamayacağımız bir özenle sınırlanır, çünkü söz konusu olan özlü olmak (yani gösterilenin yoğunluğunu azaltmadan göstereni kısaltmak) değil, tam tersine bu anlamın fışkırmamasını, içleşmemesini, içkinleşmemesini, yerinden kopmamasını, eğretilmelerin sonsuzluğunda, simgenin kürelerinde gelişigüzel dolaşmamasını sağlamak için anlamın köküne etkimektir. Haykunun kısalığı biçimsel değildir; hayku kısa bir düşünce değil, bir anda doğru biçimini bulan kısa bir olaydır. Dilin ölçüsü Batı'nın en beceremediği şeydir; fazla uzuna ya da fazla kısaya kaçtığı için değil, bütün sözbilimi gösterileni gösterenin geveze dalgaları altında "sulandırarak" ya da biçimi içeriğin içkin bölgelerine doğru "derinleştirerek" her ikisini de oransızlaştırmayı gerektirdiği için. Hiç kuşkusuz, haykunun tamlığında (hayku hiçbir biçimde gerçeğin tamı tamına çizilmesi değildir, gösterenin gösterilenle denkleştirilmesi, genellikle anlamsal bağınudan taşan ya da onu gözeneklendiren boşlukların, çapakların, aralıkların silinmesidir) ezgisel bir şeyler vardır (anlamaların ezgisi, ille de seslerin değil): hayku bir notanın aralığını, küreselliğini, hatta boşluğunu taşır; belki de bunun için yankı biçiminde, iki kez söylenir: bu çok güzel sözü yalnız bir kez söylemek kusursuzluğun şaşırtısına, çarpıcılığına, birdenbireliliğine bir anlam vermek olurdu; birkaç kez söylemekse anlamın bulunacak olduğunu varsaymak, derinliğe öykünmek; ikisi arasında, ne tekil, ne derin bir yankı, anlamın hiçliğinin altına bir çizgi çeker yalnızca.

OLAY

Batı sanatı "izlenim"i betimlemeye dönüştürür. Hayku hiçbir zaman betimlemez; nesnenin her durumunun hemen, inatla, utkuyla kırılğan bir belirim özüne dönüştürüldüğü ölçüde, hayku sanatı karşı-betimseldir; bu da nesnenin, daha şimdiden dilden başka bir şey olmakla birlikte, söz olacağı, bir dilden bir başkasına geçeceği ve bu geleceğin (bu nedenle daha şimdiden geride kalmış) gelecek olarak kurulacağı, tam anlamıyla "elle tutulmaz" andır. Çünkü haykuda ağır basan, yalnızca gerçek anlamıyla olayın varlığı değildir.

*(İlk karı gördüm.
Unuttum bu sabah
Yüzümü yıkamayı.)*

ama Shiki'nin haykusu,

*İçinde bir boğa,
Bir küçük tekne geçiyor ırmaktan
Akşam yağmurunun altında.*

gibi, bize bir resim, bir küçük tablo iççağrısı taşır gibi görüneni — Japon sanatında pek çoktur böyleleri— bile bir tür salt vurgu olur ya da salt bir vurgudan (Zen'de her şeyin vurgusu gibi, boş ya da değil), hafif bir kıvrımdan başka bir şey değildir, hızlı bir dokunuşla, yaşamın sayfası, dilin ipeği onunla tutulur. Bir Batı türü olan betimlemenin tinsel karşılığı olan düşünüyü, tanrısallık biçimlerinin ya da İncil anlatısının oluntularının dökümüdür (Ignace de Loyola'da, düşünüyü alıştırmaları özünden betimseldir); hayku ise tersine, öznesiz ve tanrısız bir doğaötesi üzerinde eklemlendiğinden, Buddhacı *Mu'nun*, Zen'in *satori*'sinin karşılığıdır, *satori* de hiçbir biçimde Tanrı'nın aydınlatıcı inişi değil, "olgu karşısında uyanma", nesnenin töz değil, olay olarak kavranması, dilin serüvenin (serüveni özünden çok dil yaşar) donukluğuna bitişik (bu donukluk geçmişe dönüktür, yeniden kurulmuştur) geçmiş yüzüne ulaşmadır.

Bir yandan haykuların sayısı ve dağılımı, öbür yandan her birinin

kısalığı ve kapanımı dünyayı bölüp sonsuzca sınıflandırır, salt parçalardan bir uzam, bir tür anlamlama kalıtçısızlığı sonucu hiçbir şeyin donduramadığı, kuramadığı, yönlendiremediği, bitiremediği, hiçbir şeyin dondurmaması, kurmaması, yönlendirmemesi, bitirmemesi gereken bir olay tozu oluşturur gibidir. Haykunun zamanı öznesizdir de ondan: okumanın haykuların toplamından başka *ben*'i yoktur, bu *ben*, bir sonsuz kırılma sonucu, okumanın yeridir yalnızca; Hua-Yen öğretisinin önerdiği bir imgeye göre, haykuların ortak bedeninin bir mücevher örgüsü olduğu söylenebilir, bu örgüde her mücevher ötekileri yansıtır, böylece, kavranılacak bir merkez, bir ilk ışımaya odağı olmadan, sonsuza dek gider her şey (devindireni de, engelleyeni de bulunmayan bu sıçrayışın, bu kökensiz parıltılar oyununun bizim için en doğru imgesi sözlük olabilir: her sözcük ancak başka sözcüklerle tanımlanabilir). Batıda, ayna temelinden "narsiscil" bir nesnedir: insan aynayı ancak kendine bakmak için düşünür; ama, öyle görünüyor ki, Doğu'da ayna boştur; simgelerin boşluğunun simgesidir ("*Kusursuz insanın tını ayna gibidir. Hiçbir şeyi tutmaz, ama hiçbir şeyi de geri çevirmez. Alır, ama saklamaz*", der bir Tao ustası: ayna ancak başka aynaları yakalar ve bu sonsuz yansıma boşluğun ta kendisidir, boşluk da, bilindiği gibi, biçimdir). Böylece hayku bize başımıza gelmemiş olanı anımsatır; kökensiz bir yinelemeyi, nedensiz bir olayı, kişisiz bir belleği, palamarsız bir sözü *tanırız* onda.

Hayku konusunda söylediğimi burada Japonya diye adlandırılan bu ülkede yolculuk edilirken *başta gelen* her şey için söyleyebilirim. Çünkü orada, sokakta, bir kahvede, bir mağazada, bir trende, her zaman bir şey *gelir başta*. Bu bir şey —kökensel olarak bir serüvendir— sonsuz-küçük düzeyindedir: bir giysi uygunsuzluğu, bir kültür aykırılığı, bir davranış özgürlüğü, bir yol tutarsızlığıdır, vb. Bu olayların dökümünü yapmak Sisyphos'un kine benzer bir girişim olurdu, çünkü bunlar ancak *okudukları* anda, sokağın canlı yazısında parlarlar, Batılı da bunları ancak uzaklığının anlamıyla yükleyerek doğrudan dile getirebilir: bunlardan haykular oluşturmak gerekirdi, bu dil de bizden esirgenmiştir. Eklenebilecek şey, bu küçücük serüvenlerin (gün boyunca yığılmaları bir tür aşk sarhoşluğu verir) hiçbir zaman hiçbir özgün (Japon özgünlüğü bizim ilgimizi çekmez, çünkü Japonya'nın özgüllüğünü oluşturan şeyden, çağdaşlığından kopmuştur), hiçbir ro-

mansı (hiçbir konuda öyküler ya da betimlemeler oluşturulabilecek gevezeliklere el vermez) yanları bulunmadığıdır: *okumaya* sundukları şey (orada bir okurum ben, konuk değil) çizginin izsiz, marjsız, ütreshimsiz doğruluğudur; bizde, Batılı'nın ölçüsüz "narsisciliği"nin sonucu, şişkin bir güvenin göstergelerinden başka bir şey olmayan nice davranışlar (giyimden gülümsemeye), Japonlar'da basit geçme biçimleri, yolda beklenmedik bir şey çizme biçimleri olur; çünkü devinideki güven ve bağımsızlık "ben" in kesinlenmesine (bir "yeterlilik" duygusuna) göndermez artık, varolmanın yazısal bir biçimine gönderir yalnız; öyle ki Japon sokağının (ya da daha genel olarak kitleye açık yerin) her türlü bayağılığı süzülüp gitmiştir, yüzyıllık bir "estetik" in ürünü gibi çoşturucu görüntüsü hiçbir zaman bedenlerin tiyatrosallığına (bir isteiriye) dayanmaz, bir kez daha, şu *alla prima* yazıya dayanır; bu yazıda da taslak ve pişmanlık, manevra ve düzeltme aynı biçimde olanaksızdır, çünkü çizgi yazıcının kendi hakkında vermek isteyeceği elverişli imgeden sıyrılmıştır, dile getirmez, yalnızca var eder. "*Yürüdüğün zaman yürümekle yetin*, der bir Zen ustası. *Oturduğun zaman oturmakla yetin. Ama sakın kararsızlığa düşme!*": havada tuttuğu elinde kâselerle dolu bir tepsi götüren genç bisikletli, ya da bir büyük mağazanın yürüyen merdivenini kuşatmaya çıkmış müşteriler önünde alabildiğine derin, alabildiğine töremselleşmiş bir deviniyle eğilince her türlü kölesellikten uzaklaşan genç kız, ya da uyumları bile bir resim olan üç deviniyle bilyalarını makinaya sokan, ileri iten ve toplayan Paşenko oyuncusu, ya da kokakolasını içmeden önce ellerini sileceği sıcak peçetenin plastik kılıfını töremsel (soğuk ve erkekçe) bir vuruşla attırtan züppe, sanki her biri kendince bunu söylüyor bana: bütün bu olaylar haykunun konularının ta kendileri.



BÖYLE

Hayku anlam bağışıklığını tümüyle okunabilir bir söylem içinden gerçekleştirmeye çalışır (Batı sanatından esirgenmiş bir çelişkidir bu, Batı sanatı anlama ancak söylemini anlaşılmasız kılarak karşı çıkabilir), öyle ki hayku bizim için ne görülmediktir, ne bildik: hem hiçbir şeye benzemez, hem her şeye benzer: "okunaklı"dır, basit, yakın, bildik, hoş, ince, "şiirsel", tek sözcükle bütün bir güven verici yüklem o-yununa yatkın olduğunu sanırız; gene de anlamsızdır, direnir bize, daha bir an önce verdiğimiz sıfatları yitirir ve sözümüzün en yaygın uygulamasını: yorumu olanaksız kıldığına göre, şu bize en garip gelen duruma, anlam kesilmesine girer. Şuna ne demeli:

*Bahar meltemi
Kayıkçı piposunu çiğniyor.*

ya şuna:

*Dolunay
Ve hasırların üzerinde
Bir çamın gölgesi.*

ya da şuna:

*Balıkçının evinde
Kuru balık kokusu
Ve sıcak.*

ya da (ama son olarak değil, çünkü bu örnekler saymakla bitmez) şuna:

*Kış yeli esiyor.
Kedinin gözleri
Kırpışmakta.*

Böyle çizgiler (bu sözcük zamana çizilmiş bir tür hafif bıçak izi olan haykuya uyar) "yorumsuz görü" diye adlandırılabilmiş şeyi temellendirir. Bu görü (sözcük fazla Batılı) gerçekte tümüyle yoksunlaştırıcıdır; yok olan anlam değil, bütün bir amaçlılık düşüncesidir:

hayku yazının kullanım biçimlerinden (bunlar da nedensizdir ya) hiçbirine yaramaz: (bir anlam durdurma uygulamasıyla) anlamsızdır, nasıl bilgi verir, nasıl dile getirir, nasıl oyalar? Aynı biçimde, kimi Zen okulları oturarak düşünüyü Buddhasallığın elde edilmesine *yönelik* bir uygulama olarak düşünürken, daha başkaları bu amaçlılığı bile yadsırlar (oysa görünüşte temel niteliktedir): "*ancak oturur olmak için*" oturmalıdır. Hayku da (en çağdaş, en toplumsal Japon yaşamına damgasını vuran sayısız yazısal deviniler gibi) böylece "*ancak yazmak için*" yazılmamış mıdır?

Haykuda silinip giden bizim klasik (bin yıllık) yazınımızın iki temel işlevidir: bir yandan betimleme (kayıkçının piposu, çamın gölgesi, balık kokusu, kış yeli betimlenmemiş, yani anlamlarla, alınacak derslerle süslenmemiş, bir gerçeğin ya da bir duygunun ortaya konulmasında belirti olarak görevlendirilmemiştir: gerçeğe anlam verilmeye yanaşılmamıştır; daha da iyisi: gerçek artık gerçeğin anlamından bile yararlanamamaktadır), öte yandan tanım; tanım yazısal da olsa, deviniye aktarılmakla kalmamış, nesnenin temel nitelikte olmayan —ayrık— bir tür çiçeklenişine doğru saptırılmıştır. Bir Zen öykücüsü çok güzel anlatır bunu: bu öykücükte usta, tanım (*yelpaze nedir?*) ödülünü işlevin sessiz, tümüyle devinisel örneklendirilmesine (*yelpazeyi açmak*) bile değil de bir dizi şaşırtıcı edim bulunmasına verir (*yelpazeyi yeniden kapatmak, boynunu kaşımak, yeniden açmak, üzerine bir çörek koyup ustaya sunmak*). Hayku (sonunda her süreksiz çizgiye, benim okumama sunulduğu biçimiyle, Japon yaşamının her olayına böyle diyorum), betimleme de, tanımlama da yapmayınca, salt ve tek bir belirtmeye dek inceler. *Bu budur, bu böyledir*, der hayku, *böyledir*. Daha da iyisi: *Böyle!* der, öyle apansız, öyle kısa (titreşimsiz, dönüşsüz) bir fırça vuruşuyla söyler ki, "dir" bile yasaklanmış, geri dönmeyesiye uzaklaştırılmış bir tanımın pişmanlığı gibi fazla görünebilir. Anlam burada yalnızca bir "flaş", bir ışık sıyrığıdır: *When the light of sense goes out, but with a flash that has revealed the invisible world*, diyordu Shakespeare; ama haykunun "flaş"ı hiçbir şeyi aydınlatmaz, hiçbir şeyi ortaya çıkarmaz; çok büyük bir özenle (Japon yordamınca), ama makineye film konulmadan çekilen bir

1. "Anlamın ışığı, görünmeyen dünyayı açığa vuran kısa bir parlamayla kaybolduğunda," (ç.n.)

fotoğrafın flaşı'dır. Ya da şöyle diyelim: hayku (*çizgi*) gösterilen şeyi her türlü nesne sınıflandırmasının boşluğuna dönüştürecek ölçüde kendiliğinden (her türlü aracıdan, bilginin, adın, hatta iyeleğin aracılığından yoksun) bir deviniyle, yalnızca: *bu!* diyerek parmağıyla herhangi bir şeyi (hayku konu ayrımı yapmaz) gösteren bir çocuğun belirtici devinisini yineler: Zen anlayışına uygun olarak, *özel hiçbir şey yok*, der: olay hiçbir türe göre adlandırılmaz, özgüllüğü çok kısa sürer: hayku, güzel bir saç lülesi gibi kendi üzerine kıvrılır, göstergenin çizilmiş gibi görünen izi silinir: hiçbir şey elde edilmemiştir, sözcüğün taşı boşuna atılmıştır: anlamdan ne bir dalga kalır, ne bir akış.



"Seigneur moi, l'hypothèse était impossible en mathématiques et dans ma simplicité juvénile, je pensais qu'il en était ainsi dans toutes les sciences et j'avais cru dire qu'elles s'appliquaient" (SFL. dhal).

à celles là

de la morale (les hommes sont abandonnés)

logique, il n'a jamais osé manier de véritables algorithmes, il s'est contenté de formaliser des règles de logique, des tables de vérité, des arbres, des figures, à vrai dire, ne servent à rien ni à personne; ce sont des joujoux par compliqué, un monstre de la sorte, se fait un plaisir de compliquer (lui-même son roman) ces dessins n'ont même pas l'intérêt de placer des discours sous l'attribution scientifique: ils sont là d'une manière délibérée, pour plaire, de la même façon, le calcul - dont relevant le plaisir - était placé par Fourier dans une chaîne fantasmagorique (car il y a des fantômes de discours) (SFL. 89, 104).

l'analogie des joujoux que l'on voit

Plaisance

il le sait,

qui passent les temps?

on joue pour soi:

18 Juin

"Düzeltemeler? Metni yıldızlarla süslemenin zevki"

Bir yazımda, yanılmıyorsam, Système de la mode için, "parlak bir başarısızlık" deyimini kullanmıştım. Öyle sanıyorum ki, S/Z (1970) de bu parlak başarısızlıklardan biri. S/Z kimilerinin "Barthes'ın göstergebilime ihaneti" diye niteledikleri yaklaşım ya da yöntem değişikliğinin kaynağında yer aldığı için mi? Hayır, ama bir tutumdan neredeyse yüzde yüz karşıt bir tutuma atlamış olmanın bocalaması açıkça sezilir bu kitapta. Barthes yeni yaklaşımını açıklarken bayağı zorlanır.

Barthes S/Z'te bir tür "çoğul anlam"a ulaşma çabasıyla J.Kristeva'ya yaklaşıyor, en büyük dayanak olarak "yananlam" kavramına yaslanır. Öyle ki, düzanlamın yananlamların sonuncusu olduğunu söylemeye dek götürür işi. Doğrusu güzel bir buluştur bu, ama, gerçeği dile getirmekten uzak olması bir yana, yöntemsel açıdan da hiçbir şey kazan-dırmaz; tam tersine, bu tür araştırmalarda vazgeçilmesi hiç de kolay olmayan "hiyerarşi" kavramını hiçler. Böylece, araştırmacının yeteneği ne olursa olsun, araştırma yer yer ne denli ilginç gözlemler içerirse içersin, kitabı okurken bir çözümleme karşısında değil, bir döküm karşısında bulunduğumuzu duyarız hep.

Bu seçkiye yazarın yaklaşımını temellendirip belirlemeye çalıştığı ilk bölümle (1) yönteminin eklemlenmesini örneklendirebileceğini umduğumuz bir küçük bölüm (2) aldık.

(1.)

I. Değerlendirme Kimi Buddhacıların çile zoruyla bir baklanın içinde bütün bir görünümü görmeyi başardıkları söylenir. İlk anlatı çözümlemecileri de bunu çok isterlerdi: tek bir yapıda dünyanın bütün anlatularını (öyle çoktur ki, öyle çok olmuştur ki) görmek: her masalın örnekçesini çıkaracağız, sonra bu örnekçelerle büyük anlatı yapısını oluşturacak, sonra bunu (denemek için) her türlü masala aktaracağız, diye düşünüyorlardı: çok yorucu ("Sabırla bilim, handiye ölüm"), sonuçta da istenmeyecek bir iş, çünkü böyle bir

işlem sonunda metin farklılığını yitirir. Bu farklılık, dolu, indirgenmez bir nitelik (söylensel bir yazınsal yaratım görüşüne göre) değildir, her metnin bireyselliğini gösteren, onu adlandıran, imzalayan, bitiren şey değildir; tersine, hiç durmayan, metinlerin, dillerin, dizgelerin sonsuzluğu üzerinde eklemlenen bir farklılıktır: her metin bu farklılığın dönüşüdür. Öyleyse seçmek gerekir: ya bütün metinleri kanıtlayıcı bir gidiş-geliş içine sokup ilgisiz bilimin bakışı altında eşitleyecek, bir Kopya'ya katılmaya zorlayacak, sonra da onları bu Kopya'dan türeteceğiz; ya da her metni bireyselliği içine değil, işleyişi içine yerleştirecek, daha sözünü etmeye bile başlamadan, farklılığın sonsuz dizisine katacak, kurucu bir "tiplemeden, bir değerlendirmeden geçireceğiz. Bir metnin değerini nasıl belirleyeceğiz? Metinlerin ilk tiplemesini nasıl temellendireceğiz? Bütün metinlerin kurucu değerlendirmesi ne bilimden (çünkü bilim değerlendirmez), ne ideolojiden gelebilir, çünkü bir metnin ideolojik (törel, estetik, siyasal, görevsel) değeri bir yansıtım değeridir, bir üretim değeri değil (ideoloji "yansıtır", işlemez). Değerlendirmemiz ancak bir uygulamaya bağlı olabilir, bu uygulama da yazı uygulamasıdır. Bir yanda yazılması olanaklı olan vardır, öbür yanda yazılması artık olanaklı olmayan: yazarın uygulaması içinde olan ve uygulama sınırının dışına çıkmış olan: hangi metinleri yazmayı (yeniden yazmayı), arzulamayı, benim olan bu dünyada öne sürmeyi benimserim? Değerlendirmenin bulduğu değer bu değerdir: bugün yazılabilen (yeniden yazılabilen): *yazılabilirlik*. Yazılabilirlik neden bizim değerimiz oluyor? Çünkü yazın çalışmasının (çalışma olarak yazının) ereği okuru artık bir tüketici değil, metnin üreticisi yapmaktadır. Bizim yazınımız, yazın kurumunun metnin yapıcısıyla kullanicısı, sahibiyse müşteriye, yazarı ile okuru arasında sürdürdüğü acımasız kopmanın damgasını taşır. O zaman bu okur bir tür başıboşluğa, geçişsizliğe, kısacası *ciddiliğe* gömülmüştür; oynayacak, tam olarak gösterenin büyüüne, yazının hazzına varacak yerde, yalnızca metni almak ya da atmak gibi zavallı bir özgürlük düşer payına: okuma yalnızca bir *referandum*'dur artık. Böylece yazılabilir metnin karşısına karşı-değeri, eksil, tepkisel değeri yerleşir: yazılabilir değil, okunabilir olan: okunabilirlik. Her okunabilir metni klasik diye adlandırıyoruz.

II. Yorumlama.

Yazılabilir metinler konusunda söylenecek hiçbir şey yoktur belki de. Bir kez, nerede bulmalı bunları? Herhalde okuma yanında değil (hiç değilse çok az: kimi uç-yapıtlarda, rastlantıyla, kaçamak ve dolambaçlı bir biçimde): yazılabilir metin bir nesne değildir, kitapçıda zor bulunur. Üstelik, örnekçesi üretimsel (yansıtımsal değil) olduğundan, her türlü eleştiriye sifıra indirir (üretilince, eleştiri onunla karışır): onu yeniden-yazmak ancak sonsuz farkın alanına serpiştirip yaymak olurdu. Yazılabilir metin sürekli bir şimdiki zamandır, *tutarlı* hiçbir söz konamaz üzerine (kon-saydı, ister istemez geçmişe dönüştürürdü onu); yazılabilir metin, tekil bir dizge (İdeoloji, Tür, Eleştiri) dünyanın (oyun olarak dünyanın) sonsuz oyunu içinden geçerek onu kesip, durdurup, yumuşatıp girişlerin çokluğuna, ağların açıklığına, dillerin sonsuzluğuna gelmeden önce, *yazmakta olan biz*'iz. Yazılabilir dediğimiz romansız romansı, şiirsiz şiirsel, "açıklama"sız deneme, biçemsiz yazı, ürünsüz üretim, yapısız yapılaşmadır. Ya okunabilir metinler? Bunlar birer üründür (üretim değil), yazınımızın kocaman kütesini oluştururlar. Bu kütle yeniden nasıl farkedilir? Bunun için metinleri daha önceki bir değerlendirmesine uygun, ondan daha ince ve belirli bir niceliğin, her metnin sunabileceği *az ya da çok*'un kestirilmesine dayalı bir ikinci işlem gerekir. Bu yeni işlem *yorumlama*'dır (bu sözcüğe Nietzsche'nin verdiği anlamda). Bir metni yorumlamak ona bir anlam (az ya da çok temellendirilmiş, az ya da çok özgür bir anlam) vermek değildir, tam tersine, hangi çoğuldan oluştuğunu kestirmektir. Önce hiçbir yansıtım (öykünme) zorunluğunun yoksullaştırmadığı, utkun bir çoğul imgesini kabul edelim. Bu düşünülebilen en iyi metinde, pek çok bağıntı ağları vardır, biri ötekileri örtmeden aralarında oynarlar; bu metin bir gösterenler "galaksi"sidir, bir gösterilenler yapısı değil; başlangıcı yoktur; geriye çevrilebilir; içine hiçbirinin ana giriş olduğunu söyleyemeyeceğimiz birkaç girişten ulaşılır; eyleme geçirdiği izgeler *göz alabildiğine* uzanır, karara bağlanamazlar (anlam burada hiçbir zaman bir karar ilkesine uymaz, zar atılırsa, o başka); bu kesinlikle çoğul metine anlam dizgeleri el atabilir, ama, ölçüleri dilin sonsuzluğu olduğundan, sayıları hiçbir zaman sınırlı değildir. Doğrudan doğruya çoğulluğunda kavranmak istenen metnin istediği yorumlamanın serbest diyebileceğimiz bir yanı yoktur: birtakım anlamlar vermeye

yanaşmak, bir yüce gönüllülükle her birine kendi gerçek payını tanımak söz konusu değildir, her türlü ayrımsızlığa karşı, çoğulluğun varlığını kesinlemek söz konusudur, çoğulluğun varlığı da gerçeğin, olması beklenenin, hatta olanaklının varlığı değildir. Bu zorunlu kesinleme gene de güçtür, çünkü, metin dışında hiçbir şey varolmamakla birlikte, hiçbir zaman metnin bir *bütün*'ü yoktur (bu bütün, yansıtım örnekçesinin babaca gözetimi altında, bir geri dönüşle, bir iç düzenin kökeni, bütünleyici bölümlerin uzlaşımı olabilirdi): metni aynı zamanda hem kendi dışından, hem kendi toplamından sıyırmak gerekir. Bütün bunlar çoğul metin için anlatı yapısı, anlatı dilbilgisi ya da anlatı mantığı olamayacağı anlamına gelir; zaman zaman bunlara yaklaşabilirsek bile, eksik biçimde çoğul metinlerle, çoğulluğu az çok cimri metinlerle karşı karşıya bulunduğumuz *ölçüde* (bu deyimle tümüyle niceliksel anlamını vererek) yaklaşabiliriz.

III. Yananlama karşı.

Bu ölçülü biçimde çoğul (yani yalnızca çok-anamlı) metinler için ortalama bir değerlendirci vardır, çoğulun ancak bir bölümünü kavrayabilir, hem tekanlamlı metinlere uygulanamayacak ölçüde ince ve bulanık, hem de çok-değerli, dönüşlü ve karara bağlanması olanaksız metinlere (eksiksiz biçimde çoğul metinlere) uygulanamayacak ölçüde yoksul bir araçtır. Bu *alçak gönüllü* araç yananlamdır. Hjeltslev bir tanım verir bu konuda; ona göre, yananlam bir ikincil anlamdır, göstereni de bir ilk göstergeden ya da anlamlama dizgesinden oluşur, bu da düzanlamdır: E deyim, C içerik, R de ikisinin göstergeyi kuran bağıntısı olarak belirtilirse, yananlam (ERC)RC olarak gösterilebilir. Sınırı belirlenmediği, bir metin tiplemesine bağlanmadığı için, yananlama iyi gözle bakılmaz. Kimileri (diyelim ki betikbilimciler) her metnin tek, gerçek, yasal bir anlam içerdiğini bildirerek, eşzamanlı, ikincil anlamları eleştirel zıvalamaların hiçliğine gönderirler. Bunların karşısında, ötekiler (diyelim ki göstergebilimciler) düzanlam, yananlam hiyerarşisini yadsırır; dil düzanlam alanıdır, sözlüğü ve sözdizimiyle bütün dizgeler gibi bir dizgedir, derler; bu dizgeyi ayrıcalıklı duruma getirmek, onu bütün birleşik anlamların kaynağı ve ölçüsü olan bir ilk anlamın uzamı ve ilkesi yapmak için hiçbir neden yoktur; düzanlamı gerçek üzerine, nesnellik üzerine, yasa üzerine kuruyorsak, bugüne değin dili

tümceye ve sözlükbilimsel ve sözdizimsel oluşturucularına indirgemiş olan dilbilimin çekiciliğine kapıldığımız içindir; ancak bu hiyerarşinin varmak istediği nokta önemlidir: bir metnin bütün anlamlarını halka biçiminde bir düzenlam odağının (odak: gerçeğin merkezi, bekçisi, sığınağı, ışığı) çevresinde toplam Bau söyleminin (bilimsel, eleştirel ya da felsefel) kapalılığına, merkeze alınmış bir düzenine dönmektir.

IV. *Gene de yananlamdan yana.*

Bu yananlam eleştirisi ancak yarı yarıya doğrudur; metin tiplemesini göz önüne almaz (bu tipleme kurucu bir tiplemedir: hiçbir metin değerine göre sınıflandırılmadan varolmaz); çünkü, Batı'nın bir kapanım dizgesine bağlanmış, bu dizgenin amaçlarına göre üretilmiş, Gösterilen yasasına adanmış, okunabilir metinler varsa, özel bir anlam düzenleri bulunması gerekir, bu düzenin temeli de yananlamdır. Bunun için yananlamı tümünden yadsımak metinlerin ayırıcı değerini yoketmek, okunabilir metinlerin özgül (aynı zamanda şiirsel ve eleştirel) düzenini tanımlamaya yanaşmamak, sınırlı metni sınır-metinle eşitlemek, kendimizi tıpbilimsel bir araçtan yoksun bırakmaktır. Yananlam klasik metnin çokanlamlılığına, klasik metni temellendiren (çağdaş metinde yananlamlar bulunduğu kesin değildir) şu sınırlı çoğula ulaşmanın yoludur. Öyleyse yananlamı çifte davasından kurtarmak ve metnin *belirli* bir çoğulluğunun (klasik metnin şu sınırlı çoğulluğunun) adlandırılabilir, sayılabilir izi olarak alıkoymak gerekir. Öyleyse bir yananlam nedir? Tanım olarak, bir belirleme, bir bağıntı, bir önyinelem, daha önceki, daha sonraki ya da dışardaki anmalara, metnin (ya da başka bir metnin başka yerlerine bağlanma gücü olan bir özelliktir: başka türlü de (örneğin *işlev* ya da *belirti* diye) adlandırabileceğimiz bu bağıntıyı hiçbir biçimde sınırlamamak gerekir. Ancak yananlamla çağrışımı birbirine karıştırmamalı: biri bir öznenin dizgesine gönderir; öteki metinde, metinlerde içkin bağıntıdır; ya da, isterseniz, özne-metin kendi içinde gerçekleştirdiği bir çağrışımdır. Yersel olarak, yananlamlar bir metnin yazıldığı dilin sözlüğünde de, dilbilgisinde de bulunmayan anlamlardır (bu geçici bir tanım kuşkusuz: sözlük büyüyebilir, dilbilgisi değişebilir). Çözümsel olarak, yananlam iki uzam içinden belirlenir: bir diziliş uzamı, tümcelerin birbirini izleyişine uyan bir uzam (anlam bu tümceler boyunca, daldırma

yoluyla çoğalır), bir de yığışmsal uzam (metnin kimi yerleri başka dış anlamları özdeksel metne bağlar ve onlarla bir tür gösterilen bulutu oluşturur). Konumsal olarak, yananlam, metnin yüzeyine bir altın tozu gibi dağılmış olarak (anlam altındır), anlamların bir (sınırlı) yayılımını sağlar. Göstergebilimsel olarak, her yananlam bir izgenin (bu izge hiçbir zaman yeniden oluşturulmayacaktır) çıkışı, metinde örülü bir sesin eklemlenmesidir. Devinimsel olarak, metnin boyun eğdiği bir etkileme, böyle bir etkileme olasılığıdır (anlam bir güçtür). Tarihsel olarak yananlam, görünüşte saptanabilir anlamlar çıkararak (bu anlamlar sözcüksel olmasa da) bir (eskimiş) Gösterge Yazını'nı temellendirir. İşlevsel olarak yananlam, ilke gereği çift anlamı doğurarak iletişimin arlığını bulandırır: yazarla okurun düşsel söyleşimine sokulan, özenle hazırlanmış, istemli bir "gürültü"dür, kısacası bir karşı-iletişimdir (Yazın kasıtlı bir yanlış yazıdır). Yapısal olarak, farklı diye bilinen iki dizgenin, düzanlamla yananlamın varlığı, her dizge belirli bir *yanılsama*'nın gereksinimlerine göre ötekine gönderdiğinden, metnin bir oyun gibi işlenmesi sı lar. İdeolojik olarak bu oyun, klasik metne belirli bir günahsızlık kazandırır: düzanlam ve yananlam- sal iki dizgeden biri, düzanlamınki, geriye döner ve kendini belli eder; düzanlam ilk anlam değildir, ama öyleymiş gibi yapar; bu yanılsama altında, sonuçta yananlamların *sonuncusundan* (okumayı aynı zamanda hem kurar, hem kapatır gibi görünen yananlamdan) başka bir şey değildir, metnin dilin doğasına, doğa olarak dile döner gibi yapmasına olanak veren üstün söylendir: bir tümce, görünüşe göre sözceden sonra sezdiği bir anlam bize basit, düz, ilkel bir şey: karşısında bütün gerisinin (*sonra, üzerine gelenin*) yazın olduğu *gerçek* bir şey söyler gibi değil midir? Bunun için klasik metne uymak istiyorsak, düzanlamı, dilin ortak suçsuzluğunu *yansıtmakla* görevli olan bu uyanık, kurnaz, oyuncu, eski tanrıçadan vazgeçmemek gerekir.

V. *Okuma, unuüş.* *Metni okuyorum.* Fransız dilinin "öz"üne uygun olan bu sözcelem (özne, eylem, tümleç) her zaman doğru değildir. Metin ne denli çoğulsa benim okumamdan önce yazılmış olma derecesi o denli azdır: onu adına *okuma* denilen, varlığına uygun, yüklemsel bir işlemde geçirmem; *ben* dediğim de metinden önce gelen ve onu çözülecek bir nesne, doldurulacak bir yer

olarak kullanacak, günahsız bir özne değildir. Metni ele alan bu "ben" in kendisi de başka metinlerin, sonsuz, daha doğrusu yitik (kökeni yitmiş) izgelerin çoğulluğudur. Hiç kuşkusuz *nesnellik* ve *öznellik* metni kavrayabilecek güçtedir, ama bunların kendisiyle bir yakınlığı yoktur. Öznellik dolu bir imgedir, metni onunla doldurduğum varsayılır, ama hileli doluluğu beni oluşturan bütün izgelerin bıraktığı izden başka bir şey değildir, öyle ki öznelliğim sonuçta en yaygın kalıpların genelliğini taşır. Nesnellik de aynı türden bir doldurmadır: ötekiler gibi imgesel bir dizgedir (kısırlaştırıcı edimin burda daha vahşice belirlediği bir yana bırakılırsa), kendimi elverişli bir biçimde adlandırmama, kendimi tanıtmama, kendimi yanlış tanımama yarayan bir imgedir. Okuma ancak metnin bir yerde alabildiğine hoşgörülü, bir yerde çileci bir gerçek ahlâkı altında yüceltilmiş anlatımsal (kendi anlatımımıza sunulmuş) bir nesne olarak tanımlandığı oranda nesnellik ya da öznellik tehlikeleri taşır. Bununla birlikte okuma asalak bir edim, yaratışın ve önceliğin bütün çekicilikleriyle donattığımız bir "yazı"nın tepkisel tamamlayıcısı değildir. Bir çalışmadır (bu nedenle bir okumabilimsel, hatta, okumamı yazdığımıza göre, bir okumabetimsel edimden sözetmek daha iyi olur), bu çalışmanın yöntemi yerseldir: metinde saklı değilim, yalnızca bulunmaz durumdayım: işim metinde de, "ben" de de sona ermeyen dizgeleri devindirmek, aktarmaktır: işlemsel olarak, bulduğum anlamlar "ben"im ya da başkalarının yardımıyla değil, *dizgesel* belirtileriyle çıkarlar ortaya: bir okumanın *dizgesel*'liğinin niteliğinden ve dayanaklılığından, bir başka deyişle işleyişinden başka *kanıt*'ı yoktur. Gerçekten de, okumak bir dil çalışmasıdır. Okumak anlamlar bulmak, anlamlar bulmak da onları adlandırmaktır; ama bu adlandırılmış anlamlar başka adlara doğru gider; adlar birbirini çağırır, toplanır ve bu topluluklar yeniden adlandırılmak ister: adlandırırım, bir kez daha, bir kez daha adlandırırım: böyle geçer metin: oluşum içinde bir adlandırma, yorulmak bilmez bir yaklaştırma, düzdeğişmecesel bir çalışmadır. Çoğul metin göz önüne alınca, bir anlamın unutulması kusur olarak görülemez öyleyse. Neye göre unutma? Metnin *toplam*'ı nedir? Anlamlar pekâlâ unutulabilir, ama ancak metne tekil bir bakışla bakma yolunu seçmişsek. Bununla birlikte okuma, dizgeler zincirini durdurmak, metnin bir gerçeğini, bir yasallığını kurmak, bunun sonucu olarak da okurunun

"yanlışlar"na yol açmak değildir; bu dizgeleri sınırlı niceliklerine göre değil, çoğulluklarına (çoğulluk bir hesap bildirgesi değil, bir varlıktır) göre çevrime sokmaktır: geçerim, söylerim, başlatırım, saymam. Anlamaların unutulması bağışlanma konusu, üzücü edim kusuru değildir; evetleyici bir değer, metnin sorumsuzluğunu, dizgelerin çoğunluğunu kesinlemenin bir biçimidir (dizelgeyi kapatacak olsaydım, kaçınılmaz olarak tekil, tanrıbilimsel bir anlam oluştururdum): unuturum da onun için okurum.

VI. Adım adım. Bir metnin (ne denli sınırlı bir metin olursa olsun) çoğulluğu üzerinde dikkatimizi sürdürmek istersek, bu metni klasik sözbilimin ve okullardaki metin açıklamasının yaptığı gibi büyük kitleler biçiminde yapılandırmaktan vazgeçmek gerekir: metni *kurmak* yok: her şey durmamacasına ve birkaç kez anlam taşır, ama yetkisini büyük bir sonuç bütününe, son bir yapıya bırakmadan yapar bunu. Bundan da ilerleme durumunda, tek bir metne yönelik bir çözümleme düşüncesi, bir bakıma zorunluluğu doğar. Öyle görünüyor ki, bunun hem birtakım içermeleri, hem birtakım üstünlükleri var. Tek bir metnin yorumu "somut"un güven verici kaçamağı ardına yerleşmiş, olağan bir etkinlik değildir: tek metin "yazın"ın bütün metinleri için geçerlidir, onları "temsil ettiği" için (soyutlayıp eşitlemesiyle) değil, yazının kendisi hiçbir zaman tek bir metinden başka bir şey olmadığı için: tek metin bir örnekçe'ye (tümevarımcı) giriş değildir, bin girişli bir ağın girişidir; kurallardan ve sapmalardan oluşmuş yasal bir yapı, anlatsal ya da şiirsel bir Yasa değil, kaçış noktası durmamacasına geriye atılan, gizemli bir biçimde açık bir "perspektif" (kırıntılardan, başka metinlerden, başka izgelerden gelmiş seslerden oluşmuş bir "perspektif") amaçlamaktır: her (tek) metin bu kaçışın, sürekli olarak, bir uyum sağlamadan geri gelen bu farklılığın kuramıdır (basit örneği değil). Üstelik, bu tek metni en küçük ayrıntısına dek işlemek anlatının yapısal çözümlemesini bugüne dek durduğu noktada: büyük yapılarda yeniden ele almaktır; anlamın damarcıklarından yukarıya doğru çıkma, bu yerin belki de çıkış (ya da varış) noktası olduğu izgeyi ya da izgeleri sezinlemeden gösterenin hiçbir yerini bırakmama gücünü (zamanını, rahatlığını) kazanmaktır: basit yansıtım örnekçesinin yerine gelişimi klasik metinde üretici ola-

bilecek şeyi güvenceye alacak bir başka örnekçe getirmektir (en azından böyle bir şey umulabilir, bu yolda çalışılabilir); çünkü *adım adım* ilerleme, ağırlığı ve dağınıklığı nedeniyle, ana metnin derinliğine girmekten, onu ters yüz etmekten, onun bir iç imgesini vermektен kaçınır: okuma çalışmasının *ayrışımından* başka bir şey değildir: bir *ağırçekimdir* bir bakıma, ne tümüyle görüntü, ne de tümüyle çözümlemedir; kısacası, yorumun yazısında, dizgesel bir biçimde uzatıyla (bilgi söyleminin pek kendi kapsamına alamadığı biçim) oynamak, böylece metnin örülmüş olduğu yapıların dönüşlülüğünü gözlemlemektir; kuşkusuz, klasik metin eksik biçimde dönüşlüdür (alçak gönüllüce çoğuldur): bu metin zorunlu bir düzen içinde okunur, gelişen çözümlemesi de yazı düzenini oluşturacaktır; ama adım adım yorumlamak, ister istemez metnin girişlerini yenilemek, onu *fazla* yapılandırmaktan kaçınmak, ona açıklamadan gelecek ve kendisini kapatacak olan şu ek yapıyı vermektir: onu oyalayacak yerde yıldız yıldız serpiştirmektir.

VII. Yıldız yıldız.

Öyleyse okumanın yalnızca tümcelerin akışının, öykülemenin akıcı söyleminin, konuşulan dilin doğallığının farkedilmez bir biçimde lehimlediği düz yüzeyini kavrayabildiği anlam kitlelerini ufak bir yer sarsıntısı gibi ayırıp metni yıldız yıldız bölmek gerekecektir¹. Ama gösteren birbirine bitişik bir dizi küçük parçaya ayrılacak, burada bunlara, okuma birimleri oldukları için, *sözlükbirim* adı verilecektir. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu ayırma son derece saymaca olacak, önerilen çözümlemenin yalnızca gösterilene yönelmesine karşılık, gösterene yöneleceğine göre, hiçbir sorumluluk içermeyecektir. Sözlükbirim kimi zaman birkaç sözcüğü, kimi zaman birkaç tümceyi kapsayacaktır; bir kolaylık sorunudur bu: anlamları gözlemleyebileceğimiz en iyi alan olmaları yetecektir; deneysel olarak, kestirmece belirlenen boyutu yananamların metnin anlarına göre değişen yoğunluğuna bağlı kalacaktır: yalnızca her sözlükbirimde sayılacak en çok üç, dört anlam bulunması istenecektir. Metin, bütün olarak, düz, derin, kaygan, kıyısız, belirtme

1. Özellikle buradan sonra, R.Barthes kitabında izlediği yöntemi açıklamaktadır. Bu satırlar ikinci parçamız göz önüne alınarak okunursa, yazarın ne demek istediği daha iyi anlaşılır. (ç.n.)

noktasız bir gökyüzüne benzetilebilir; buradan sopasının ucuyla düşsel bir dörtgen keserek kimi ilkelere göre kuşların uçuşundan anlam çıkarmaya çalışan önbilici gibi, yorumcu da anlam göçlerini, izgelerin yan yana gelişlerini, alıntuların geçişlerini gözlemlemek amacıyla metin boyunca okuma kuşakları çizer. Sözlükbirim bir anlambilimsel oyunun kılıfından, söylemin akışı altında bir olanaklı (ama dizgesel bir okumayla doğrulanan, düzenli) anlam şekilleri gibi dizilmiş çoğul bir metnin doruk çizgisinden başka birşey değildir: böylece sözlükbirim ve alt birimleri sözcükle, sözcük topluluğuyla, paragrafla, bir başka deyişle "doğal" hamuru olan dille kaplanmış olarak her yüzü bir başka görüntü veren bir küp oluşturacaktır.

VIII. Kırık metin.

Göz önünde tutulacak şey, bu yapay eklemlemeler içinde gösterilenlerin geçişleri ve yinelenmeleridir. Her sözlükbirim için bu gösterilenleri dizgesel bir biçimde ortaya çıkarmanın amacı metnin gerçeğini (derin, stratejik yapısını) değil, çoğulluğunu (pinti de olsa) göstermektir; öyleyse her sözlükbirim için ayrı tanelenen anlam birimleri (yananamlar) kendilerine verilen son yapı olacak bir üst-anlamla donatılmış biçimleriyle yeniden bir araya toplanmayacaktır (yalnız ana metnin akışının gerisini gözden kaçırmamıza neden olabileceği kimi kesitler ekte biraz sıkıştırılacaktır). Bir metnin eleştirisi ya da *bu* metnin bir eleştirisi sunulmayacaktır; birkaç eleştirinin (ruhbilimsel, psikanalitik, izleksel, tarihsel, yapısal) anlambilimsel özdeği önerilecektir; daha sonra her eleştiri (gönlü isterse) kendi sesini dinletebilir, bu ses de metnin seslerinden birinin dinlenmesinden başka bir şey değildir. Yapılmak istenen şey, bir yazının (burada klasik, okunabilir yazı söz konusu olacaktır) izdüşümsel uzamının bir taslağını çıkarmaktır. Öyleyse çoğulun kesinlemesine dayalı yorum, ancak bir metin "saygısı" içinde geliştirilebilir: ana metin doğal (sözdizimsel, sözbilimsel, öyküsel) bölümlenmelerine hiç mi hiç bakılmadan durmamacasına kırılacak, kesilecektir; döküm, açıklama ve uzatı, geciktirimin odağına yerleşebilir, hatta eylemle tümlecini, adla yüklemine birbirinden ayırabilir; yorum çalışması, her türlü tümlük ideolojisinden sıyrıldıktan sonra, metne *kaba davranmak, sözünü kesmektir*. Bununla birlikte, yadsınan şey metnin niteliği değil (burada benzersizdir), "doğallığı" dır.

IX. Kaç okuma?

Son bir özgürlüğü daha benimsemek gerekiyor: metni daha önce okunmuş gibi okuma özgürlüğünü. Güzel öyküleri sevenler sondan başlayabilir, önce ekte, arılığı ve sürekliliği içinde, baskıdan çıktığı biçimiyle, kısacası genellikle öyküler nasıl okunursa öyle okuyabilirler. Ama biz bir çoğulu yerleştirmeye çalışıyoruz, bu çoğulu okumanın kapılarında durduramayız: okumanın da çoğul olması, yani giriş düzeni bulunmaması gerekir: sanki metin süreklilik oyununda sona ermek üzere yeniden kurulmuş, gösteren de o zaman ek bir özellekle: kaymayla donanmış gibi, bir okumanın "ilk" değişkesi son değişkesi de olabilmelidir. Yeniden okuma toplumumuzun tecimsel ve ideolojik alışkanlıklarına ters düşen bir işlemdir, daha sonra başka bir öyküye geçilebilmesi, başka bir kitap alınabilmesi için öykü bir kez tüketildikten ("yutulduktan") sonra "atılmasını" sağlık verir toplumumuz, yeniden okumayı ancak bazı yan okur ulamlarında (çocuklarda, yaşlılarda ve hocalarda) başışlar, ama burada yeniden okuma baştan önerilir, çünkü metni yinelenmeden yalnız o kurtarır (yeniden okumayanlar kendilerini her yerde aynı öyküyü okumak zorunda bırakırlar), onu çeşitliliğinde ve çoğulluğunda çoğalır: onu iç süredizimin dışına çeker ("bu bundan önce ya da sonra geçer") ve söylensel (öncesiz ve sonrasız) bir zamanı yeniden bulur; bizi ilk okumanın bir ilk okuma, daha sonra yalnızca "açıklanacak", düşünselleştirilecek saf, görüngüsel bir okuma olduğuna inandırmak isteyen (sanki okumanın bir başlangıcı varmış gibi, sanki her şey çoktan okunmamış gibi: metin kimi *geciktiri* yollarıyla, inandırıcı olmaktan çok, oyunlarla bizde böyle bir yanılısma yaratmaya çalışsa bile, *ilk* okuma yoktur) sava karşı çıkar; tüketim değildir artık, oyundur (şu farklının dönüşü olan oyun). Öyleyse (terimlerde istemli bir çelişki) metnin *hemen* yeniden okunması, bir uyuşturucunun (yeniden başlamanın, farklılığın) etkisiyle olduğu gibi, "gerçek" metni değil, çoğul metni: aynı ve yeni olanı elde etmek içindir.

X. Sarrasine.

Seçilmiş olan metne gelince (hangi nedenlerle?

Tek bildiğim, oldukça uzun bir süredir kısa bir anlatıyı tümüyle çözümlenmek istiyordum, Jean Reboul'un bir incelemesi¹ dikkatimi Balzac'ın öyküsüne çekti; yazar da kendi seçiminin Ba-

taille'in bir alıntısından kaynaklandığını söylüyordu; böylece bu "gönderme"ye kapılmış bulunuyordum, metnin kendisinin aracılığıyla, bunun bütün erimini sezinleyecektim), bu metin Balzac'ın *Sarrasine*'idir².

(2.)

(4) *Elysée-Bourbon'un saati geceyarısını vurmuştu.* * Düzdeğişmeccesel bir mantık Elysée-Bourbon'dan *Zenginlik* göstergebirimine götürür, çünkü Faubourg Saint-Honoré zengin bir semttir. Bu zenginlik bir yananlam da içerir: Faubourg Saint-Honoré, yeni zenginlerin semti olarak, "kapsamlayış" yoluyla, Restorasyon dönemi Parisi'ne, birdenbire edinilmiş, kökeni kuşkulu servetlerin söylensel alanına gönderir; burada altın kökensiz olarak, şeytansı bir biçimde fıskırır (vurgunculuğun söylensel tanımıdır bu) (GÖSTERGEBİRİM. Zenginlik).

(5) *Bir pencerenin aralığına oturmuş* * Bir karşı-savın gelişimi doğal olarak bölümlerinin her birinin açıklamasını içerir (A, B). Üçüncü bir terim de olanaklıdır: birlikte sunma. Karşı-savı *bildirmek* ya da *özetlemek* söz konusuysa, bu terim tümüyle sözbilimsel olabilir; ama iki karşıt yerin gerçek bağlaşımını belirtmek söz konusuysa sözcük anlamında da olabilir: burada *aralığa*, bahçe ile salon, ölüm ile yaşam arasındaki ortak çizgiye düşen işlev budur (SİMGEBİRİM Karşıt-sav: ortaklık).

(6) *ve hareli bir perdenin dalgalı kıvrımları altında gizlenmiş,* * EYLEM. "Gizlenme yeri": 1: gizlenmiş olmak.

(7) *Akşamı geçirdiğim konağın bahçesini rahatça seyredebiliyordum.* * *Seyredebiliyordum* demek: *betimleyeceğim* demektir. Karşıt-savın birinci terimi (bahçe) burada sözbilimsel bir bakış açısından (iz-

1. Jean Reboul: "Sarrasine ya da kişileşmiş iğdişlik", *Cahiers pour l'Analyse*, Mart-Nisan 1967.

2. *Scènes de la vie parisienne*. Metin şurdan alınmıştır: Balzac, *la Comédie humaine*, Seuil, L'Intégrale dizisi (1966), cilt IV, ss. 263-72, sunuş ve notlar Pierre Citron.

geye göre) bildirilmektedir: öykü değil, söylem işleniyor (SİMGE-BİRİM. Karşı-sav: A: bildirme). İlerde aynı izleğe gene dönmek üzere, daha şimdiden, *seyretmenin*, bu görsel duruşun, bir gözlem alanının bu saymaca çiziminin (önbilicilerin *templum*'u) bütün betimlemeyi bir tablo örnekçesine bağladığını belirtebiliriz. * * GÖSTERGEBİRİM. Zenginlik (bir şenlik, Faubourg Saint-Honoré, özel bir konak).

XIII. Citar.

Şenlik, Faubourg, Konak görünüşte söylemin doğal akışında yitip gitmiş önemsiz bilgilerdir; ama gerçekte düşlem halısında Zenginlik imgesini fıskırtmaya yönelik fırça vuruşlarıdır. Böylece göstergebirimcik birkaç kez "anılmış"tır: bu sözcüğe boğa güreşlerindeki anlamını vermek isterdik: *citar*, toreronun hayvanı şişlere çağırın şu topuk vuruşu, şu bel büküşüdür. Aynı biçimde, gösterilen (zenginlik) bir yandan ortaya çıkmaya çağrılmakta, bir yandan da söylem boyunca ondan kaçınılmaktadır. Bu kaçamak anma, bu gizli ve süreksiz izikleştirme biçimi, dalga ve parılının bu birbirini izlemesi yananlamın inceliğini çok iyi tanımlar; göstergebirimcikler özgürce uçuşur gibi, içinde hiçbir ayrıcalıklı düzen bulamayacağımız bir küçük bilgiler galaksisi oluşturur gibi görünür: öyküleme uygulayımı izlenimcidir: göstereni yalnız koyulaşımı anlam oluşturan sözsel özdek parçacıklarına böler: bir süreksizliği dağıtır (bir kişinin ayırıcı "özelliğini" böyle kurar); aynı yöne yönelen iki bilginin dizisel uzaklığı ne denli fazlaysa, anlatı o denli ustalıklıdır; burda edim belirli bir izlenim derecesiyle oynamaktır: unutulmasının hiç önemi yokmuş, gene de, daha ilerde bir başka biçim altında belirince, şimdiden bir anı oluşturmuş gibi, çizginin hafifçe geçmesi gerekir; "okunaklı" bağlılık işlemleri üzerine kurulmuştur (okunaklı "yapıştırır"); ama bu bağlılık ne denli hafifse, anlaşılabilir o denli akılcaymış gibi görünür. Bu uygulayımın (ideolojik) amacı anlamı doğallaştırmak, dolayısıyla öykünün gerçekliğine güvenilirlik kazandırmaktır: çünkü (Batıda) anlam (dizge) doğaya ve gerçeğe sevimsiz gelir, derler. Bu doğallaştırma ancak "homéopathique"¹ bir hızla bira-

1. Hastayı çok küçük dozlarda verilen ilaçlarla iyileştirme yöntemi. Bu ilaçlar yüksek dozda verildikleri zaman sağlıklı insanda, geçirilmeye çalışılan hastalığın belirtilerini yaratan ilaçlardır. (ç.n.)

kılan —çağrılan— anlamlı bilgileri "doğal" diye bilinen bir özdek, dil, taşıdığı için olanaklıdır: çelişkin bir biçimde, dilin, bu eksiksiz anlam dizgesinin işlevi ikinci anlamları dizgesellikten çıkarmak, üretimlerini doğallaştırmak ve düşleme geçerlilik kazandırmaktır: yananlam "tüm-celer" in düzenli gürültüsünün, "zenginlik" bir semtte bulunan bir o-telde bir şenlik verilmesini sağlayan (özne ve durumsal tümleçler) tümüyle "doğal" sözdiziminin altına sınıştır.



Sade, Fourier, Loyola

Marquis de Sade yazından dışlanmış bir yazardır, Charles Fourier ütopyacı bir düşünür, Ignace de Loyola ise cizvitlerin ermişi. İlk bakışta, bu üç kişi arasında hiçbir benzerlik yok gibidir. Ama Barthes bulur: her üçü de birer dil kurucudur: birincisi cinsel hazın, ikincisi toplumsal mutluluğun, üçüncüsü dinsel söylevin dilini kurar, üstelik üçü de bütün gücü, bütün tutkusuyla girişir işine. Bu da her birinin üzerinde ayrı ayrı yapılmış incelemeleri bir araya getirmek için yeterli bir nedendir. Hiç değilse Barthes için. Ayrıca, Barthes'a bakılırsa, bu kişiler arasındaki benzerlik yalnızca birer "dil kurucu" olmalarıyla sınırlı kalmaz, kurdukları diller de birbirine çok benzer: her üçünde de şaşırtıcı bir sınıflandırma, bölme, sayma, dizgeleştirme tutkusu görülür, her üçü de ilk amacı iletişim olmayan, yapay bir dil kurar.

Barthes bu kitapta yer alan dört incelemede (Sade üzerine iki inceleme vardır), öncelikle bu dillerin incelemelerine girişir. Ama Sade'in, Fourier'ın, Loyola'nın dillerinin incelenmesi aynı zamanda bu yazarların kurdukları dizgenin ve/ya da dünyanın sergilenmesi olarak belirir. Ayrıca S/Z'ten sonra yayımlanmış olmalarına karşın (1971) bu incelemeleri rahatlıkla yapısal, hatta göstergebilimsel olarak niteleyebiliriz.

Buraya kitabın ilk incelemesini ("Sade I") tümüyle aldık.

SADE

Sade'in kimi romanlarında çok yolculuk edilir. Juilette Fransa'yı, Savoie'yı, Napoli'ye dek İtalya'yı dolaşır (ve alt-üst eder); Brisa-Testa'yla Sibiryaya, İstanbul'a dek gideriz. Yolculuk kolaylıkla yetişimsel (*initiatique*) olabilecek bir izlektir; bununla birlikte, Juliette bir çiraklıkla başlasa bile, Sade yolculuğu hiçbir şey öğretmez (törelere farklılığı Sade söyleşilerine bırakılmıştır, düşkünlükle erdemlin tümüyle yerel düşünceler olduğunu kanıtlamakta kullanılır); ister Astragan'da, ister Angers'de, ister Napoli'de, ister Paris'te olsun, kent

ler yalnızca birer araç sağlayıcı, kırlar kalabalıktan uzaklaşma yerleri, bahçeler birer dekor, iklimler birer cinsel haz hazırlayıcısıdır¹; hep aynı coğrafya, aynı halk, aynı işlevler; gezilip görülmesi önem taşıyan, az çok uzaksıl şeyler değil, bir özün, suçun (bu sözcükten işkence ve haz düşkünüğünü anlamak gerektiğini baştan belirtelim) özünün yinelenmesidir. Kısacası, yolculuk çeşitliyse de Sade yeri tektir: bunca yolculuk yalnızca bir yere kapanmak için edilir. Sade yerinin örnekçesi Silling, Durcet'nin Kara Orman'ın en derin yerinde bulunan ve *120 Journées de Sodome*'un dört haz düşkününün haremleriyle birlikte dört ay süresince kapandıkları şatosudur. Bu şato peri masallarında gördüğümüz engellere oldukça benzeyen bir dizi engelle dünyadan sıkı sıkıya yalıtılmıştır: bir kömürcü-kaçakçı kulübesi (kimseyi geçirmeyeceklerdir), dik bir dağ, ancak bir köprüyle geçilebilen (onu da haz düşkünlere şatoya kapandıktan sonra yıktırılır) baş döndürücü bir uçurum, on metre yüksekliğinde bir duvar, derin bir su hendeği, haz düşkünlere içeriyi girer girmez ördürdükleri bir kapı, son olarak da tüyler ürpertici ölçüde bol kar.

Demek ki Sade kapanımı kıyasıya bir kapanımdır; iki işlevi vardır; ilk işlevi hiç kuşkusuz cinsel hazzı yalıtılmak, dünyanın cezalandırma girişimlerinden korumaktır; bununla birlikte, haz düşkününün yalnızlığı kılıgısal türden bir önlem değildir; bir yaşam değeri, bir varolma hazzıdır²; dolayısıyla işlevsel olarak yararsız, felsefelik olarak örnek bir biçimdir; Sade uzamında, en iyi kapanma yerlerinin odağında, her zaman bir "giz" vardır; haz düşkünü, her türlü bakıştan hatta suç ortağı bakışlardan bile uzak, kimi kurbanlarını getirir buraya, burada geri dönülmez bir biçimde nesnesiyle yalnızdır —ortaklaşmacı bir toplumda şaşırtıcı bir şey. Bu "giz" biçimseldir kuşkusuz, çünkü burada geçenler Sade dünyasında çok açık uygulamalar olan işkence ve suç türünden olduğundan, gizlenmesine hiç gerek yoktur; Saint-Fond'un dinsel gizi bir yana, Sade gizi yalnızlığın tiyatrosal biçiminden başka bir şey değildir: bir an için suçu toplumsallıktan çıkarır; derinden derine söze batmış bir dünyada, ender bir aykırılığı gerçekleştirir, dilsiz

1. Özel bir cinsel haz türünde yararlanılan Sibiryaya kanı böyledir.

2. Silling'in üzerine kar yağar: "Bu güvenliklerin şehveti ne denli artırdığı ve insan 'Burda yalnızım, dünyanın bir ucunda, bütün gözlerden uzağım, hiçbir yaratığın bana ulaşmasına olanak yok; bağ yok, engel yok,' diyebildiği zaman nelere girişilebildiği tasarlanamaz."

edimin aykırılığını; Sade öyküleme dışında bir gerçek olmadığından, "giz" in sessizliği tümüyle öykünün boş yeriyle karışır: anlam durur. Bu "boşluğun" örneksesmel göstergesi gizlerin yerinin ta kendisidir: bu yerler genellikle hiçbir şey söylenmeden, yalnız çıkılan derin mahzenler, yeraltı mezarları, şatoların en dibinde bulunan oyuntular, bahçeler, hendeklerdir¹. Demek ki giz yerin derinliklerinde bir yolculuktur (Juliette'in Pietra Mala yanardağı dolayısıyla anlamını verdiği yersel izlek).

Sade yerinin kapanımının bir işlevi daha vardır: toplumsal bir kendine yeterlik kurar. Haz düşkünleri, yardımcıları ve uyrukları, bir kez kapandıktan sonra, saatlerle, çalışmalarla, şenliklerle eklemlenen bir düzeni, bir ahlâkı, bir sözü ve bir zamanı olan tam bir toplum oluştururlar. Başka yerlerde olduğu gibi burada da, dizgeyi olanaklı kılan kapanım, yani imgelemdir. Sade sitesinin en yakın karşılığı Fourier'nin emekçiler ortaklığı olabilir: bütün ayrıntılarıyla kendi kendine yetecek bir insan "yurdu" yaratma yolunda aynı tasarı, mutluluğu sınırlı ve düzenli bir uzamla özdeşleştirme konusunda aynı istem, insanları işlevleriyle tanımlama ve işlevsel sınıfların oyuna girişini ince bir sahneye göre düzenleme yolunda aynı güçlü çaba, bir tutkular düzeni kurma yolunda aynı kaygı, kısacası aynı "uyum", aynı ütopya. Sade ütopyası —Fourier'ninki gibi— kuramsal bildirimlerden çok, günlük yaşamın düzenlenişiyle ölçülür, çünkü ütopyanın belirtisi gündeliktir, daha doğrusu gündelik olan her şey ütopiktir: saat düzeni, besin izlencesi, eşyaların yerleştirilmesi, konuşma ve iletim ilkeleri, bütün bunlar vardır Sade'da: Sade sitesi yalnızca "hazlarıyla" sürmez, gereksinimleriyle de sürer: öyleyse Sade köyünün bir budunbetimini denemek olanaklıdır.

Haz düşkünlerinin neler yediklerini biliriz. Örneğin 10 kasımda, Silling'te, beyler şafakta sahanda yumurta, "şinkara", soğan çorbası ve omletten oluşan, doğaçlama bir yemekle karınlarını doyururlar (ahçılar uyandırılmıştır). Bu ayrıntılar (ve daha birçokları) nedensiz değildir. Sade'da besin bir kast olgusudur, dolayısıyla bir sınıflandırmanın ge-

1. Suç Dostları Demeği bahçeleri: "Bu ağaçların kimilerinin dibinde kurbanın anında görünmez olabileceği oyuklar açılmıştır. Kimi zaman bu ağaçların altında, kimi zaman bu oyukların içinde gece yemekleri yenilir. Alabildiğine derin olanları vardır, buralara ancak gizli merdivenlerle inilebilir ve yeryüzünün karnın daymışçasına sakinlik ve sessizlikle bütün alçaklıklara girilebilir.

reklerine uyar. Haz düşkününün besini kimi zaman bir lüksün göstergesidir, lüks yoksa haz düşkünlüğü de yoktur; lüks kendi başına bir şehvet ögesi olduğundan değil —Sade dizgesi yalnızca "hazcı" değildir— kendisine gerekli olan para yoksullarla zenginlerin, kölelerle efendilerin ayrılmasını sağladığı için: Saint-Fond sofrasının yönetimini Juliette'e verirken, "Burda her zaman en nefis yemekleri, en ender şarapları, en olağanüstü av etlerini ve meyvaları isterim", der. Kimi zaman da besin, farklı biçimde, aşırılık, yani aykırılık, göstergesidir: Minski, M. de Gernande (her dört günde bir karısının kanını akıtan haz düşkünü) masalsi yemekler yerler, bu yemeklerin öyküsü (onlarca servis, yüzlerce yemek, on iki şişe şarap, iki şişe likör, on fincan kahve) haz düşkününün utkun beden yapısına tanıklık eder. Ayrıca, besinin efendide iki işlevi daha vardır. Bir yandan, güçlendirir, haz düşkünü yaşamının getirdiği büyük sperma yitimlerini karşılar: bir yemekle başlamayan, sonra da birkaç "güçlendirici"yle çikolata ya da İspanyol şaraplı kızartmalarla yitimleri karşılanmayan şenlik pek yoktur. Şehvet edimleri dev boyutlara ulaşan Clairwil "düşünölmüş" bir beslenme düzeniyle yetinir: değiştirilmiş biçimler altında, kemiği çıkarılmış kümes hayvanları ve av etleri yer yalnızca, alışılmış içkisi, her mevsimde, yirmi damla limon özü ve iki kaşık portakal çiçeği suyuyla kokulandırılmış buzlu şekerli sudur. Öte yandan ve tersine, başkasına verilince, besin zehirlemeye, hiç değilse zararsız duruma getirmeye yarar: Minski'yi uyutmak için çikolatasına stramonyum, genç Rose'u ve Mme de Bressac'ı öldürmek için çikolatalarına zehir katılır. Sade çikolatası, güçlendirici ya da öldürücü töz olarak, sonunda bu çifte besin düzeninin salt göstergesi olarak işlemeye başlar¹. İkinci kastın, yani kurbanların besini de aynı biçimde bilinir: haremını oluşturdukları Benedikten manastırında Justine ve arkadaşlarına kahvaltı olarak pirinçli tavuk, değişik kompostolar ve çikolata (gene!) verilir. Kurbanların besini her zaman boldur, fazlasıyla haz düşkünlüğünden kaynaklanan iki nedenle; birincisi, bu yaratıkların da güçlenebilmeleri (Mme de Gernande, bir kez kanı akıtıldıktan sonra,

1. Canlandırıcı çikolata: "Her şey tamam: monsenyör sinirli, gene yatıyor; çikolatası hazırlanıyor..." ya da: "Şenlikten sonra, Sardunya kralı çikolatasının yarısını bana ikram etti; aldım; politika konuştuk..." — öldüren çikolata: "Sevgili oğullarını bir güzel elden geçirdikten sonra, yarın sabah kendisine bir fincan çikolata içireceğiz..."

keklik ve Rouen ördeği piliçleri ister) ve kösnülcülüğe yuvarlak ve tombul "sunaklar" sunabilmeleri için semirmeleri gerekir; ikincisi, dışkı yeme tutkusuna "bol, hoş, tatlı" bir besin sağlanmalıdır; böylece bir reçete kesinliğiyle hazırlanmış bir beslenme düzeni çıkar ortaya (tavuğun beyaz eti, kemiği alınmış av eti, ne ekmek, ne tuzlular, ne yağ, yarı-hazımsızlıklara yol açacak biçimde, yemek saatleri dışında, sık sık ve ivediyle yedirtmek, Duclos'nun verdiği reçete budur). Sade sitesinde besinin işlevleri bunlardır: canlandırmak, zehirlemek, şişmanlatmak, boşaltmak; hepsi de kösnüllüğe göre belirlenir.

Giysi konusunda da böyledir. Modadan strip-tease'e bütün çağdaş "erotizm" in odağında bulunduğunu söyleyebileceğimiz bu nesne Sade'da acımasızca işlevsel bir değer taşır — bu da onun cinselciliğini bu sözcükten anladığımız şeyden ayırmamız için şimdiden yeterli olabilir. Sade bedenle giysinin bağıntıları üzerinde sapkınlıkla (yani töresel olarak) oynamaz. Sade sitesinde, giysimiz çevresindeki anıştırmaların, kışkırtmaların, geçiştirmelerin hiçbiri yoktur: çırlıçiplak sevişmeye başlanır; strip-tease alanında, haz düşkününün uyuşuna, incelenme konumuna geçmesini bildiren kaba bir "Soyun!" sözünden başka bir şey bilinmez¹. Hiç kuşkusuz, Sade'da bir giysi oyunu vardır, ama besin konusunda olduğu gibi, açık bir göstergeler ve işlevler oyunudur. Önce, göstergeler: bir toplantıda, yani şenlik dışında, çıplaklık giysiyle yan yana geldiği (bunun sonucu olarak da onunla karşılaştığı) zaman, özellikle alçaltılmış kişileri belirtmeye yarar; her akşam Silling'te yapılan büyük anlatı oturumlarında, bütün harem (geçici olarak) giyiniktir, ama dört beyin kadın akrabaları, eş ve kız çocuk nitelikleriyle özellikle alçaltılmış olarak, çıplak kalırlar. Giysinin kendisine gelince (burada yalnızca harem giysilerinden sözedilir, Sade'ı yalnız bu ilgilendirir), kurala bağlanmış yapımacıklarla (renkler, kurdelalar, taşlar) uyrukların sınıfını belirtir: yaş sınıfları (bütün bunlar, bir kez daha, Fourier'yi ne çok düşündürüyor), işlev sınıfları (küçük oğlanlar ve küçük kızlar, düzücüler, yaşlı kadınlar), yetişim sınıfları (bakir uyruklar bekâretlerini yitirdikten sonra giyim göstergelerini değiştirirler), iyelik sınıfları (her haz düşkünü "eküri"sine bir renk verir)¹; ya da giysi tiyatrosallığına göre düzenlenir, Sade'da —sözünü ettiğimiz "giz" dışında— "sahne"nin, söylenbilimsel

1. Bu kuralın dışında kalan bir durum vardır, onu da ilerde göreceğiz.

resme, opera bitişine ve Folies-Bergères tablosuna benzeyen kültürel oluntu ve düzenlenmiş şenliğin bütün çift-anlamlılığını oluşturan şu gösteri kuralına uymasını ister; o zaman parlak ve hafif bir tözdendir (tüller, taftalar), renk olarak da, hiç değilse genç uyruklar için, pembe egemendir; Silling'te, her gece, dörtlülerin (Asyalı, İspanyol, Türk, Yunanlı kılıklarında) ve yaşlı kadınların (kül rengi rahibe, peri, büyücü, dul kadın kılıklarında) giydikleri kişilik takımları bunlardır. Bu göstergeler dışında, Sade giysisi "işlevsel"dir, kösnüllük ödevlerine uydurulmuştur: bir saniyede çıkarılıvermelidir. Bir betimleme bütün bu özellikleri bir araya getirir: Silling'teki beylerin dört gözde sevgililerine verdikleri giysinin betimlemesi: gerçek bir kılık yaradımı söz konusudur burada, her ayrıntı görüntüsüne (bir Prusya üniforması gibi özellikle dar, yumuşak, rahat bir giysi) ve işlevine (arka ortasından, açık ve kendisini tutan kocaman kurdela düğümü çözülür çözülmez ini-veren bir kısa pantolon) göre düşünülmüştür. Haz düşkünü beslenme uzmanı, mimar, dekoratör, sahneye koyucu, vb. olduğu gibi modelci-dir de.

Burada biraz insan coğrafyası yapığımıza göre, Sade halkı konusunda da birkaç söz söylemek gerekir. Bedensel olarak nasıldır bu Sade'lılar? Haz düşkünü halk ancak otuz beş yaşından sonra varolur²; yaşlıysalar her açıdan tiksindiricidirler (en çok görülen durum), oysa haz düşkünlerinin kimi zaman yüzleri güzel, bakışları ateşli, solukları serindir, ama o zaman bu güzellik acımasız ve kötü bir havayla dengelenir. Kösnüllük uyruklarına gelince, gençseler güzel, yaşlıysalar korkunç, ama her iki durumda da kösnüllüğe yararlıdırlar. Görülüyor ki, bu "erotik" dünyada yaş da, güzellik de bireylerin sınıflarını belirlemeyi sağlamamaktadır. Sınıflandırma olanaklıdır kuşkusuz, ama yalnızca söylem düzeyinde: gerçekten de, Sade'da iki tür "portre" vardır. Birinciler gerçekçidir, yüzden cinse, örneklerini özenle bireyleştirirler: "Başkan de Curval... iri, kuru, ince bir adamdı, çökük ve sönük gözleri, soluk ve sağlıksız dudakları vardı, çenesi çıkık, burnu uzundu. Bir "satir" gibi kıllıydı, sırtı dümdüzdü, gevşek ve sarkık kıçı

1. Sade'da "transvertizm" enderdir. Juliette bir kez bu işe girer, ama genellikle, vanılsama kaynağı olarak küçümsenir gibidir (yalnız eksil bir biçimde, buna iyi direnen uyrukları belirlemekte kullanılır.)

2. Yalnız Juliette çok gençtir; ama onun bir çirak-hazcı, üstelik bir öyküleme öznesi olduğunu unutmamak gerekir.

kalçalarının üzerinde sallanan iki pis paçavraya benzerdi, vb.": bu portre "gerçek" türdendir (sözcüğün geleneksel biçimde yazına uygulandığı zaman alabileceği anlamda); demek ki çeşitliliğe olanak verir; beden boyunca inildikçe, betimleme daha çok özelleşir, çünkü cinsel organları ve kaba etleri yüzlerden daha özenli betimlemek yazarın amacına uygundur; öte yandan, kösnülcü portrenin kuru ve kıllı satirlerle (Curval, Blangis) ak ve tombul kişiler (piskopos, Durcet) arasındaki büyük yapısal (ama hiç de işlevsel değil, çünkü bütün hazcılar hem etken hem edilgen eşcinselliği uygulayıcılar) karşıtlığı vermesi gerekir. Bununla birlikte, hazcılardan yardımcılara, sonra kurbanlarına geçtikçe, portreler gerçekliklerini yitirir; böylece ikinci Sade portresine geliriz: kösnüllük araçlarının (öncelikle de genç kızların) portresine; bu portre tümüyle sözbilimseldir, bir *topos*'tur. İşte Saint-Fond'un kızı Alexandrine, Juliette'in eğitmeyi başaramayacağı ölçüde budala kız: "Gerdanların en görkemlisi, biçimlerde güzel ayrıntılar, taptaze bir ten, kitlelerde serbestlik, kol ve bacak eklemlerinde incelik, yumuşaklık, göksel bir yüz, en göğüs kabartıcı, en ilginç organ, çok romansı bir düşünce biçimi." Bu portreler çok kültürel, resim sanatına ("resmi yapılmak için yaratılmış") ya da söylenbilime ("Venüs'ün güzellikleri altında Minerva'nın gövdesi") gönderirler, bu da onları soyutlamak için iyi bir yoldur¹. Gerçekten de, zaman zaman oldukça geniş tutulmasına karşın (çünkü yazar hiç de sırt çevirmez ona), sözbilimsel portre, ne nesne ne etki, hiçbir şeyi betimlemez: göstermez (bunu istemez de kuşkusuz); ayıncı nitelikleri çok az vurgular (ara sıra gözlerin, saçların rengi); hepsi de kusursuz olan bedensel öğeleri anmakla yetinir; bu kusursuzluk gerçek tanrıbilimde nesnenin varlığının ta kendisi olduğu için de beden kusursuz olması için kusursuz olduğunu söylemek yeter: çirkinlik betimlenir, güzellik söylenir; demek ki bu sözbilimsel portreler varlık portreleri oldukları ölçüde boşurlar; haz düşkünlüğü, belirli bir sınıflandırmaya sokulmaları olanaklı olmakla birlikte, olayın

1. Bedensel ayrıntılar arasında dağınık bir biçimde verilen tinsel ayrıntı işlevseldir: tin, akıl, imge gücü nasıl iyi haz düşkünlüğü oluşturursa, duyarlık, canlılık, romansılık, dindarlık da aynı biçimde iyi kurbanlar oluşturur. Öte yandan, ister bedensel, ister tinsel olsun, Sade bir tek güç tanır: "Bedensel ve tinsel bütün olanaklarımızla kendisini okşayarak... coşkusunu besliyoruz," der Juliette Durand için. Sonra şu: "Bulutların üzerindeydim, yalnızca hazseverliğimin derin duygusuyla yaşıyordum."

içindedirler, bu nedenle hep yeni portreler çizmek zorunda bırakırlar; ama kurbanlar, varlığın içinde olduklarından, ancak boş göstergelerle karşılaşabilirler, hep aynı portreye yol açarlar, kendilerini canlandırmak yerine kesinleyen portreye. Demek ki Sade insanlığının ayrılmasını belirleyen şey ne çirkinliktir, ne güzellik; beti-portrelere ve gösterge-portrelere bölünmüş söylem sürecidir¹.

Sade toplumsal bölünmeyi de bilir ama bu bölünme toplumsal bölünme değildir. Kurbanlar bütün sınıflardandır, burada soylu uyruklara bir tür üstünlük verilirse, bunun nedeni, kurban daha çok alçaldığından, kibarlığın hazseverliğin temel gerçekleştiricisi olmasıdır²: Sade töresinde bir Parlamento danışmanının kızının ya da bir Malta şövalyesinin arkadan ırzına geçmek kesinlikle hoş bir şeydir. Efendilerin her zaman üstün sınıftan (prensler, papalar, piskoposlar, soylular ya da soylu olmayan önemli kişiler) olmaları parasız hazsever olunmadığı içindir. Bununla birlikte, Sade'da paranın birbirinden farklı iki işlevi vardır. Görünüşe göre, önce elverişli bir iş görür, haremelerin saun alınmasını ve yürütülmesini sağlar: salt araçtır o zaman, ne yüceltilir, ne hor görülür; yalnızca hazseverlik için bir engel olması istenir; böylece Suç Dostları Derneği'nde pek paralı olmayan yirmi sanatçı ve yazar için bir indirim öngörülür, "sanatların koruyucusu olan demek bunlara bu saygıyı göstermek ister" (bugün bu derneğe ancak dört milyon karşılığında girebilirdik). Ama, düşünülebileceği gibi, para bir araçtan başka bir şey değildir: bir onurdur, kesin bir biçimde, kendisini biriktirmeyi sağlamış olan aşırıtı ve cinayetleri belirtir (Saint-Fond, Minski, Noirceuil, *120 Journées*'nin dört kesenekçisi, Juliette'in kendisi). Para günahlılığı kanıtlar ve erinci sürdürür: hazlar sağladığı için değil (Sade'da "haz veren" şey hiçbir zaman "haz vermek" için bulunmaz orada), yoksulluk gösterisi sağladığı için. Sade toplumu alaycı değil, acımasızdır; zenginler olması için yoksullar da olmalıdır demez; tersine, yoksullar olması için zenginler de olmalıdır der; zenginlik mutsuzluğu gösteri olarak kurduğu için zorunludur. Juliette, Clairwil'in örneğini izleyerek, bazı bazı kendisini esrimeye götüren bir

1. Özel adlar düzeyinde de aynı karşıtlık. Hazseverlerin adları "doğruluklarını" Balzac'ın, Zola'nın, vb. yadsımayacakları, "gerçekçi" adlardır. Kurbanların adlarıysa tiyatro adları.

2. "Kibar kızlar" genç oğlanlara, haz düşkünü kızlara, bakirelere eşit düzeyde bir hazseverlik sınıfı oluştururlar.

sevinçle içeriye kapanıp altınını gözden geçirmeye başladığı zaman, gözlerinin önünde beliren yaşayabileceği hazların toplamı değildir, gerçekleştirilmiş suçların toplamıdır, burda olduğuna göre başka yerde olamayacak olan paraya yansıyan genel yoksunluktur; demek para getirdiği şeyi belirtmez hiçbir zaman (bir *değer* değildir), götürdüğü şeyi belirtir (bu da bir ayrılma yeridir).

Kısacası, "sahibolmak" özellikle "sahibolmayanlar"ı izleyebilmektedir. Kuşkusuz bu kesin ayrılma hazseverleri ve nesnelere kapsar. Bindiği gibi, Sade toplumunun iki büyük sınıfıdır bunlar. Bu sınıflar değişmez kalır, yalnızca birinden öbürüne göç edilir: toplumsal yükselme yoktur. Bununla birlikte, temelde eğitsel bir toplum, daha doğrusu bir okul-toplum (hatta bir yatılı-okul-toplum) söz konusudur: ama Sade eğitiminin işlevi kurbanlarda ve efendilerde aynı değildir. Birinciler bazı bazı hazseverlik derslerinden geçirilir, ama, deyim yerindeyse, bunlar felsefe dersleri değil, uygulamalı derslerdir (Silling'te her sabah mastürbasyon dersleri): okul küçük kurbanlar toplumuna cezalandırma, haksızlık, iki yüzlü söylev dizgesini aktarır (bunun en iyi örneği *Justine*'de cerrah Rodin'in aynı zamanda hem okul, hem harem, hem de canlı insanların kesilip biçildiği bir laboratuvar olan kurumudur). Hazseverlerde eğitsel tasarımın bir başka yoğunluğu vardır: salt hazseverliğe ulaşmak söz konusudur: Clairwil şimdiden çok ilerlemiş olan Juliette'e hoca olarak verilir, Juliette de Saint-Fond'un kızı Alexandrine'in öğretmenliğiyle görevlendirilir. Burada ustalık felsefe ustalığıdır: eğitim şu ya da bu kişinin eğitimi değil, okurun eğitimidir. Ne olursa olsun, bu eğitim bir sınıftan ötekine geçmeyi sağlamaz: Justine kim bilir kaç kez paylanır, hiçbir zaman kurban durumundan çıkmaz.

Bu fazla kurullandırılmış toplumda, geçişler (en değişmezci toplum bile sınırlamaz bundan) devinimle değil, kendisi de değişmeyen bir varlığa dizgesiyle sağlanmış. Sade toplumunun basamaklanması en geniş biçimiyle şöyle belirlenebilir: 1) büyük hazseverler (Clairwil, Olympe Borghèse, Delbène kadın, Saint-Fond, Noirceuil, *120 Journées*'nin dört kesenekçisi, Sardunya kralı, papa VI. Pie ve kardinalleri, Napoli kralı ve kraliçesi, Minski, Brisa-Testa, kalpazan Roland, Cordelli, Gernande, Bressac, değişik keşişler, piskoposlar, parlamento danışmanları, vb.); 2) hazseverliğin görevliler topluluğunu oluşturan ve Duvergier kadın gibi

anlatıcı kadınları ve büyük çöpçatanları kapsayan baş yardımcıları; 3) sonra yardımcıları: bunlar yarı-hizmetçi, yarı-özne bir dadı ve kâhya kadınlar (yaşlı Lyon başpiskoposuna yardımcı olan ona hem çikolatasını getirip hem arkasını sunan Lacroix kadın) ya da güvenilir uşaklar, cellatlar ya da pezevenklerdir; 4) haremde bir araya gelmiş rastlantısal (hazseverlerin eline düşmüş aileler, genç çocuklar) ya da düzenli gerçek uyruklar: burada belirli toplantıların konusunu oluşturan başlıca işkence nesneleriyle bir tür kösnüllük nöbetçileri olan ve hazseveri rahatlatmak ya da oyalamak için her yerde kendisine eşlik eden kişileri birbirinden ayırmak gerekir; 5) son sınıfı ya da parya sınıfım eşler oluşturur. Bir sınıftan ötekine, bireylerin (hazsever uygulamı bağınıtı dışında) hiçbir bağınıtı yoktur; ama hazseverlerin kendileri de iki biçimde iletişimde bulunurlar: sözleşmelerle (Juliette'i Saint-Fond'a bağlayan sözleşme çok ayrıntılıdır) ya da antlaşmalarla: Juliette'le Clairwil'in bağladıkları antlaşma canlı ve ateşli bir dostluğun damgasını taşır. Sözleşme ve antlaşmalar hem sonsuzdur ("işte bizi her zaman için birbirimize bağlayan bir serüven"), hem de bugünden yarına bozulabilir: Juliette Olympe Borghèse'i Vezüv'e atar ve sonunda Clairwil'i zehirler.

Sade toplumunun başlıca "protokol"leri bunlardır; görüldüğü gibi, hepsi de aynı ayrıma tanıklık eder, hazseverler kurbanlar ayrımına. Ancak beklenenin tersine, bu ayrım henüz temellendirilmiş değildir: iki sınıfı ayıran bütün özellikler bu ayrımın sonuçlarıdır, ama onu belirlemezler. Öyleyse efendiyi efendi yapan nedir? kurbanı kurban yapan nedir? Sade toplumunun yasaları "sadizm" denilen şeyi oluşturulı beri genellikle sanıldığı gibi kösnüllük uygulaması mı ("etken"leri "edilgen"lerden ayırmayı zorunlu kıldığına göre)? Öyleyse her *praxis* bir anlam izgesi olduğuna¹ ve birimler ve kurallar biçiminde çözümlenebildiğine göre, şimdi bu toplumun *praxis*'ini araştırmak gerekir.

Sade "erotik" bir yazardır, durmamacasına söylerler bunu bize. Ama "erotizm" nedir? Kılığlar ancak bilince, yani konuşulunca² izgelene-

1. Aristoteles için, "etken"den ayrı hiçbir yapıt üretmeyen (*poiesis*'in tersine) uygulayım sal bir bilim olan *praxis* olanaklı iki davranış ya da *proairesis* arasında us sal bir seçime dayanır: bu da kuşkusuz izgelenmiş bir *praxis* anlayışıdır. Bu dil olarak *praxis* düşüncesini çağdaş strateji anlayışında da bulabiliriz.

2. "Erotik" dilin yalnızca eklemelenen dilde değil, resimlerin dilinde de geliştirildiğini söylemek bile gerekmez.

bildiklerine göre, bir sözden başka bir şey değildir; toplumumuzsa hiçbir zaman hiçbir "erotik" kılığdan sözmez, yalnızca istekleri, girişleri, bağlamları, esinlemeleri, çift-anlamlı yüceltmeleri söyler, öyle ki bizim için "erotizm ancak sürekli biçimde anıştırmalı bir dille tanımlanabilir. Bu açıdan, Sade "erotik" değildir: daha önce de söyledik, *strip-tease*'in, çağdaş "erotizm" in bu temel övgüsünün hiçbir biçimi yoktur onda. Toplumumuz tümüyle yersiz bir biçimde, ama büyük bir inanmışlıkla Sade'ın "erotizm" inden, yani kendisinde hiçbir karşılığı bulunmayan bir dizgeden sözeder. Farklılık Sade'ın "erotizm" inin suçlu, bizimkinin zararsız olmasında değil, birincisinin kesinleyici, düzenleyici, ikincisininse esinleyimli, eğretilmeli olmasındadır. Sade için, ancak "*suç usamları*" sa "erotizm" vardır¹; *usamlamak* da felsefe yapmak, söyleşmek, tartışmak, kısacası suçu (Sade'da bütün tutkuları belirten genel terim) eklememeli dilin dizgesine uydurmaktır; aynı zamanda da, kesin kurallar uyarınca, bu eylem dizi ve topluluklarıyla artık konuşulmayan, ama yapılan bir yeni "dil" oluşturacak biçimde, özgül kösnüllük eylemleri düzenlemektir; suçun "dil" i ya da "courtois"² izge kadar geliştirilmiş yeni bir aşk izgesi.

Sade uygulamasına büyük bir düzen düşüncesi egemendir: "düzensizlikler" kararlı bir biçimde kurala bağlanmıştır, kösnüllük sınırsızdır, ama düzensiz değildir (örneğin Silling'te her türlü kösnüllük sabahın ikisinde kesinlikle kesilir). Cinselci sahnenin kuruluşuna ilişkin deyimler sayısız ve süreklidir: *topluluğu hazırlamak*, *bütün bunları düzenlemek*, *yeni bir sahne gerçekleştirmek*, *üç sahneden kösnül bir perde oluşturmak*, *en yeni ve en hazsever tabloyu yapmak*, *bunu küçük bir sahneye dönüştürmek*, *her şey düzenleniyor*, ya da tersine: *bütün duruşlar karışıyor*, *duruşları bozmalı*, *hemen sonra her şey değişti*, *duruşları değiştirmeli*, vb. Sade düzenlemesini genellikle bir düzenleyici (sahneye koyucu) belirler: "Dostlar, bu uygulamaları düzene sokalım," der keşiş ya da: "Orospu işte böyle yerleştirdi topluluğu." Hiçbir durumda "erotik düzenin dışına çıkılmamalıdır: "Bir dakika, dedi Delbène ateş içinde, bir dakika, sevgili dostlarım, hazlarımızı

1. İşte sözü edilen tek kural dışı durum, Sade'daki tek *strip-tease* taslağı (Saint Fond'a getirilen genç Rose söz konusudur): "Juliette, çıkar sunun pantolonunu, gömleğini kalçalarının yukarısına kaldır, donu güzelce kalçalarının altına düşürün, sunuşun bu türlüünü delicesine severim."

2. Ortaçağ'da aşkı ve sevilen kadını yücelten töre, anlayış. (ç.n.)

biraz düzene sokalım, ancak onları saptayarak çıkarabiliriz tadlarını"; harem her zaman küçük bir sınıf olduğundan, hazsever azarlamayla hoca seslenişi arasında her zaman güldürücü bir anlam bulanıklığı doğar bundan ("Delbène düzeni yeniden sağlamaya çalışarak, 'Bir dakika, hanımlar, bir dakika', dedi..."). Ama kimi zaman da "erotik" düzen kurumsaldır; töreden başka hiç kimse üstlenmez: Bologna'da bir manastırın hazsever rahibeleri tesbih denilen ortak bir "figür" uygularlar: düzenleyiciler her *neuvaine*'e konulmuş yaşlı rahibelerdir (bunun için bu rahibelerin her birine *pater* denilir). Kimi zaman da, daha gizlemler bir biçimde, ya önceden öyle buyurulduğundan, ya da ne yapmak gerektiği konusunda ortak bir önbilgiyle, ya da başlanmış bir "figür"ün nasıl bitireceğini söyleyen yapısal yasalar bilindiğinden, "erotik" düzen kendiliğinden kurulur; Sade bu birdenbire ve görünüşte kendiliğinden kurulan düzeni bir sözcükle belirtir: *sahne yürüyor, tablo düzenleniyor*. Böylece, Sade sahnesi güçlü bir "ayarlama" ya da, ister-seniz, edim izlenimi yaratır, bir özdevinim izlenimi değil.

"Erotik" izge Sade'ın kendisinin özenle belirleyip adlandırdığı birimlerden oluşur. En küçük birim *duruş*'tur; tasarlanabilecek en küçük düzenlemedir bu, çünkü ancak tek bir eylemle bedendeki uygulama noktasını bir araya getirir; bu eylemler de, bu noktalar da sonsuz olmadıklarından, duruşlar bir bir sayılabilir, ama burda bunu yapacak değiliz; bu ilk döküme gerçekten cinsel (izin verilen ve kınanan) edimler dışında, örneğin kurbanın incelenmesi, sorguya çekilmesi, küfür, vb. gibi Krafft-Ebing'in her zaman saptamadığı, ama hazseverin "imgem"ini ateşleyebilecek bütün eylemleri ve bütün yerleri katmak gerekecektir; aile bağı (yakınlarıyla yatma ya da eşini aşığılama), toplumsal düzey (bu konuda birkaç sözcük söylemiştik), çirkinlik, pislik, "fizyolojik" durumlar, vb. gibi özel "işleçler"i de duruşun basit öğeleri arasına koymak gerekir. Duruş temel bir birim olduğundan, ister istemez yinelenir, böyle olunca da hesaba vurulabilir; Juliette ile Clair-wil'in bir paskalya günü, Carmel rahipleri arasında yaptıkları bir şenlikten çıkışlarında, Juliette hesabını yapar: 128 kez bir biçimde, 128 kez bir başka biçimde, toplam olarak 256 kez "sahibolunmuştur", vb.¹ Birleştirilince, duruşlar üst düzeyde bir birim oluşturur, bu birim

1. Juliette'in imgelemi son derece sayısaldır: bir an, bütün Fransız ulusunu geometrik diziyile, kesin bir biçimde yoldan çıkarmaya yönelik bir tasarı geliştirir.

de *işlem*'dir. İşlem birkaç kişi ister (hiç değilse en sık görülen durum budur); bu tablo, aynı anda bir duruşlar bütünü olarak kavrandığı zaman, *figür* adını alır; ancak, duruşların zaman içinde birbirini izlemesiyle gelişen, artsüremli bir birim olarak görülürse, *oluntu* diye adlandırılır. Oluntuyu sınırlayan (ve oluşturan) şey zaman zorunlukları (oluntu iki ergi arasında yer alır), figürü sınırlayan şey uzam zorunluklarıdır (bütün "erotik" yerler aynı zamanda doldurulmalıdır). Son olarak, işlemler uzayıp birbirini izleyerek bu "erotik" dilbilgisinin en geniş birimini oluştururlar: bu da "olay" ya da "gösterim"dir. Olayın ötesinde, anlatı ya da söyleşiyi buluruz.

Bütün bu birimler bileşim kurallarına uyar. Bu kurallar "erotik" dilin dilbilimcilerinin önerdikleri grafik "ağaçlar"a benzer bir biçimde biçimselleştirilmesine olanak sağlayabilir: bu da sonuçta suç ağacı olabilir¹. *120 Journées*'nin ikinci bölümünün 46 numaralı öyküsünde görüldüğü gibi, işlemsel süreci Sade'in kendisi de küçümseliyordu². Sade dilbilgisinde belli başlı iki eylem kuralı vardır: bunlar bir bakıma, anlatıcının "sözlüğü"nü birimlerini (duruşlar, figürler, oluntular) kullandığı düzenli işlemlerdir. Birincisi bir tümlük kuralıdır: bir "işlem"de aynı anda en fazla duruşun gerçekleştirilmesi gerekir; bu da bir yandan hazırda bulunan kişilerin hepsinin aynı zamanda ve olabildiğince aynı toplulukta (ne olursa olsun yinelenen topluluklarda) kullanılmasını³, öbür yandan her öznedede bedeninin cinsel yerlerinin doyum noktasına erişmesini gerektirir; topluluk hiçbir "birleşim değeri"nin açıkta kalmaması gereken bir tür kimyasal çekirdektir: böylece bütün Sade sözdizimi bir toplam figür arayışıdır. Bu da hazseverliğin ür-küntüsel niteliğinden gelir; boş durmayı, dinlenmeyi bilmez, gücünü sahnelere, söylevlere harcayamayınca, bir yol düzeni uygular: bu da "takılmacılık", hazseverin kendisini çevreleyenlere yönelik küçük aşağılamalarından (ezme, kızdırma) oluşan kesintisiz süredir. İkinci eylem kuralı bir karşılıklılık kuralıdır. Bir kez, bir figür tersine çevrilebilir: Belmor'un yaratıp kızlara uyguladığı bir düzenlemeyi Noir-

1. "... Bütün bu serüvende oldukça güzel suç dalları olduğundan..." (Juliette).

2. "Bir A kızını, sonra bir B kızına pisliliğini yaptırır; sonra B'yi zorla...", vb.

3. Bunun en ileri örneği Bracciani ve Chigi (VI. Pie'nin kardinalleri), Olympe Borghèse, Juliette, sıradan kişiler, bir maymun, bir hindi, bir cüce, bir çocuk ve bir köpekten oluşan ve daha fazla genişletilmesi çok zor görünen sahne olabilir.

ceuil değiştirip oğlanlara uygular ("bu buluşa bir başka biçim verelim"). Sonra Sade dilbilgisinde hiçbir işlev saklı tutulmaz (işkence dışında). Sahnede, bütün işlevler değişebilir, herkes sırasıyla etken ve edilgen, kırbaçlayan ve kırbaçlanan, pislik yiyen ya da pisliği yenilen, vb. olabilir ve olmalıdır. Bu kural çok önemlidir, çünkü, bir kez, Sade "erotizm"ini gerçekten biçimsel bir dille özdeşleştirir, bu dilde birey toplulukları yoktur, yalnızca eylem sınıfları vardır, bu da dilbilgisini çok yalınlaştırır: edimin öznesi (terimin dilbilgisel anlamında) bir hazsever de, bir yardımcı da, bir kurban da, bir eş de olabilir; sonra bu kural Sade toplumunun bölümlenmesini cinsel kılırlara dayandırmaktan caydırır bizi (bizim toplumumuzda görülenin tümden tersidir; biz bir eşcinselin "etken" mi, "edilgen" mi olduğunu sorarız her zaman; Sade' da cinsel kılırla hiçbir zaman özneyi belirlemeye yaramaz). Herkes oğlancı ve oğlancılık konusu, etken ve edilgen, özne ve nesne olabileceğine, haz her yanda, efendilerde olduğu gibi kurbanlarda da olanaklı olduğuna göre, Sade ayrımının bu toplumun budunbetiminin de bulmaya elvermediği nedenini başka yerde aramak gerekir.

Gerçekte, şimdi söylemenin tam zamanı, öldürme dışında, hazseverlerin yalnız kendi ellerinde bulundurdukları ve hiçbir biçimde, hiçbir zaman paylaşmadıkları bir özellikleri vardır: söz. Efendi, konuşan, dili tümüyle kendi elinde tutan kişidir; nesne susan, bütün "erotik" işkencelerden daha saluk bir sakatlamayla, söyleme ulaşma olanağından yoksun kalır, çünkü efendinin sözünü dinlemeye hakkı yoktur (söylevler ancak Juliette ile Justine'e, öyküleyici bir sözle donatılmış, durumu bulanık kurbanıya yönelir). Hiç kuşkusuz, yazgıları üzerinde uzun uzun konuşabilen, hazsevere alçaklığını gösterebilen —çok ender— kurbanlar vardır (M. de Cloris, Mille Fontange de Donis, Justine); ama bunlar "mekanik" seslerdir yalnızca, hazsever sözün gelişmesinde bir suçortağı işlevinden başka işlevleri yoktur. Yalnızca hazsever söz özgürdür, yaratılmıştır, tümüyle günahlılığın gücüyle karşır. Sade sitesinde söz, belki de kastın indirgenilemeyecek tek ayrıcalığıdır. İçinde derin, topraktan gelme "erotizm"in uygulandığı sessizlikten, "giz"den esrikliğe eşlik eden söz çırpınışlarına değin bütün söz dizilerini —ve bütün söz kullanımlarını (işlem buyrukları, küfürler, uzun söylevler, düşünsel söyleşiler) hazsever elinde bulundurur; hatta, bu yüce ayrıcalığı başkasına (ykc kadınlara) bırakabilir. Çünkü söz

tümüyle hazseverin en belirgin yanıyla karışır. Bu da (Sade'in sözlüğünde) *imgelem*'dir: nerdeyse *imgelem*'in Sade'in dil için kullandığı sözcük olduğu bile söylenebilir. Etken kişi özünde erki ya da hazza elinde tutan kişi değildir, sahnenin ve tümcenin (her Sade sahnesinin bir başka dilin tümcesi olduğunu biliriz) ya da anlamın yönetimini elinde tutan kişidir. Demek ki, öykücüğün kişilerinin ötesinde, Sade'in kendisinin ötesinde, Sade "erotizm"inin "özne"si Sade tümcesinin "özne"sinden başka bir şey değildir, olamaz: iki koşulun, sahnenin ve söylemin koşulunun odağı aynıdır, çünkü sahne yalnızca söylemdir. Sade'in bütün "erotik" düzenleyiminin neye dayandığı, neye yöneldiği şimdi daha iyi anlaşılıyor: kökeni de, yaptırımı da sözbilimsel türdendir.

Gerçekten de, iki izge, tümcenin (söyleysel) ve figürün ("erotik") izgeleri durmamacasına birbirinin yerini alır, tek bir çizgi oluşturur, hazsever de bu çizgi boyunca aynı güçle gidip gelir: ikincisi birincisini hazırlar ya da hiç ayırım gözetmeden uzatır¹, hatta bazı bazı ona eşlik eder². Tek sözcükle, söz ile duruş tümüyle aynı değerdedir, birbirinin yerini tutar: biri verilerek karşılığında öteki alınabilir: Suç Dostları Derneği'nin başkanlığına atanan Belmor, burada çok güzel bir söylev verdikten sonra, altmış yaşında bir adam yolunu keser ve ona coşku ve minnetini göstermek için, arkasından yararlanmasına izin vermesini rica eder (Belmor da bu ricayı geri çevirmez). Öyleyse Sade'in Freud'dan önce, ama onu tersine çevirerek, onu söylevcinin sanatına uygun terimlerle betimleyerek spermayı sözün yardımcısı yapmasında (tersi değil) şaşılacak bir şey yoktur. Ama özellikle, "erotik" izge dilin sözdizim ve sözbilim oyunları yardımıyla ortaya çıkan mantığından tümüyle yararlandığı için sahnenin anlamı olanaklıdır. "Erotik" düzenleyimin şaşırtularını ortaya çıkaran ve suç ağını eşsiz bir ağaca dönüştüren şey tümcedir (kısaltmaları, iç bağıntıları, betüleri, egemen ilerleyişi): "Bir adam tanımış, anlattığına göre bu adam annesinden olan üç çocuğunu yapmış, bunlardan

1. Delbène ve Juliette: "Okşayışları iyice ateşlenince, tutkuların ateşini felsefenin meşalesiyle yaktık." Bir başka yerde: "Beni hazdan öldürdünüz! Oturup söyleşelim."

2. "Konuşurken ...'lerinle oynamak istiyorum... Parmaklarım altında buldukları güç sözlerime geçsin istiyorum, o zaman konuşma ustalığının arttığını göreceksiniz, Çiçero'nunki gibi çevredeki halkın devinileriyle değil, Sapho'nunki gibi, Démophile'den elde ettiği spermayla oranlı olarak."

bir kızı olmuş, onu oğluyla evlendirmiş, böylece, onu yaparken, kızkardeşini, kızını, kızını ve gelinini yapıyor, oğlunu da kızkardeşini ve kaynanasını yapmaya zorluyormuş". Düzenleme (burada akrabalıkla ilgili) gerçekte karışık bir dönemeç gibi çıkıyor ortaya, bu dönemeç boyunca yolumuzu şaşırdığımızı sanıyoruz, ama birdenbire toplanıp aydınlanıyor: değişik kişilerden, yani anlaşılabilir bir gerçekten yola çıkıp bir tümce oyununa ve *tam da bu tümce yardımıyla* bir yakınıyla yatma özetine, yani bir anlama geliyoruz. En fazla, Sade suçunun burada kullanılan dilin niceliğiyle oranlı olarak varolduğu söylenebilir, düşlendiği ya da anlatıldığı için değil, onu yalnızca dil kurabildiği için. Sade bir yerde "yakınlarla yatmayı, eşi aldatmayı, oğlancılığı ve kutsala saldırıyı bir araya getirmek için, mayasız ayin ekmeğiyle arkadan evli kızının ırzına geçiyor", der. Akrabalık kısaltmacasını adlar sağlar: suç ağacı sırf gözlem sözcüsünden fıskırır.

Demek ki sonuçta bütün Sade'ı Sade yazısı taşır. Sürekli olarak başardığı iş, "erotizm"le sözbilimi, sözle suçu birbirine karıştırmak, cinsel sahne "ödül"ünü dilin gömüsünden aldığı anda, bu sahnenin yıkıcılığını toplumsal dilin kalıplarına sokmaktır. Geleneksel olarak biçem diye adlandırılan şey düzeyinde açıkça görürüz bunu. *Justine*'de aşk izgesinin eğretilmeli olduğu bilinir: Cythère'in mersinlerinden ve Sodom'un güllerinden sözedilir burada. *Juliette*'te tersine, "erotik" adlandırma çıplaktır. Hiç kuşkusuz, bu parçanın amacı dilin çiğliği, müstehcenliği değil, bir başka sözbilim düzenlemektir. Sade genel olarak düzdeğişmecesel şiddet diye adlandırabileceğimiz şeyi uygular: genellikle toplumsal-törel tabuyla birbirinden ayrılmış dil alanlarının malı olan ayrışık parçaları aynı dizide yan yana getirir. Kilise, güzel biçem ve "pornografi" böyle birleştirilir. Lacroix kadın yaşlı Lyon piskoposuna, güçlendirici çikolata düşkünü adama: "Evet, evet, monsenyör, der, hazretleri görüyorlar ki, kendilerine yalnızca arzuladıkları yeri açarken, hazsever ilgilerine en güzel, en el değmemiş arkayı sunuyorum"¹. Böylece ayaklandırılan şey, çok klasik bir biçimde, toplumsal putlar, krallar, bakanlar, kilise adamları, vb.'dir, ama aynı zamanda da dildir, yazının geleneksel sınıflarıdır: suç bulaşması söylemin bütün biçemlerini kapsar: öyküseldir, liriktir, töreldir, özdeyiştir, söylenbilimsel *topo*'dur. Dile saygısızlığın en azından törel saygısızlıklar kadar güçlü olduğunu ve dile saygısızlığın dilinin ta kendisi olan "şiiir" in bu nedenle her zaman karşı

çıkıcı olduğunu yeni yeni öğrenmeye başlıyoruz. Bu açıdan, Sade'in yazısı şiirsel olmakla kalmaz, Sade ayrıca bu şiirin uzlaşmaz olması için bütün önlemleri almıştır: bildiğimiz "pornografi" ancak yazısı oranında varolan bir dünyayı hiçbir zaman kazanamayacak, toplum da yapısal olarak suça ve cinselliğe bağlı bir yazıyı hiçbir zaman onaylamayacaktır.

Böylece, Sade'in yapıtının benzersizliği temelleniyor — aynı anda yapıta konulan yasak da belirginleşiyor: Sade'in yarattığı ve başlangıçta zamanı, töreleri, halkı, kılıgıyla "düşsel" bir site olarak betimleyebileceğimizi sandığımız site, tümüyle söze asılıdır, bir romancının yaratımı (en azından sıradan bir durum) olduğu için değil, Sade romanının içinde, arı yazıdan örülmüş ve birincisinde "düşsel olarak" geçen her şeyi belirleyen bir başka kitap, metinsel bir kitap bulunduğu için: söz konusu olan anlatmak değil, anlattığını anlatmaktır. Yazının bu temel durumunu doğrulayacak en açık örnek *120 Journées de Sodome*'un kanıtıdır: bilindiği gibi, Silling şatosunda, bütün Sade sitesi —bu yerde yoğunlaşmış olarak— öyküye (ya da öyküler topluluğuna) dönüktür, öykü de her akşam töreni bir biçimde söz rahibelerince, öykücü kadınlarca verilir². Anlatının önceliği çok kesin kurallarla belirlenmiştir: günün bütün saat düzeni öykü oturumu olan büyük ana (akşama) yönelir; insanlar buna hazırlanır, herkes (gece kullanılacak kişiler dışında) katılmak zorundadır; toplantı salonu yarım daire biçiminde bir üyatrodur, ortasında öykücü kadının yüksek kürsüsü yer alır; bu söz tahtının aşağısında, öykücü kadının önerilerini kendileriyle denemek isteyen beylerin ellerinin altında, kösnüllük uyrukları oturur; koşulları çok bulanıktır, çünkü aynı zamanda hem "erotik" figürün, hem de başlarının üzerinde söylenen sözün birimlerini oluş-

1. Bu yöntemin örnekleri saymakla bitmez: *papasal tutkular, bakanlık kıcı, papasal kıcı iyice işlemek, öğretmenini düzmek* vb. (Klossovski'nin de ele aldığı yöntem: *Denetmen hanımın donu*. Etkisi yalnız bizim için güldürücü olsa bile, zaman uyumu da işin içine girebilir: "Lubin'imin kıcını öpesiniz isterdim." Anımsatmak gerekir mi, bilmem, biz Sade'i tarihsel olarak önceden göremediklerinden sorumlu tutar görünüyorsak, bunun nedeni Sade'in bizim için bir bireyin değil, bir "yazar"ın, daha da iyisi, söyleminin tarih içinde aldığı bütün anlamların saklayıcısı, sözlensel bir "anlatıcı"nın adı olmasıdır: alışılmış "pornografi" ancak yazısı oranında varolan bir dünyayı hiçbir zaman geri alamayacak, toplum da hiçbir zaman yapısal olarak suça ve cinselliğe bağlı bir yazarı tanımayacaktır.

2. Juliette de öykücü olarak nitelendirilir.

tururlar: bulanıklık tümüyle *örnek* (dilbilgisi ve kösnüllük örneği) durumlarına dayanır: uygulama sözü izler ve belirlenimini kesinlikle ondan alır: yapılan söylenmiştir¹. Oluşturucu söz olmayınca, kösnüllük, suç uydurulamaz, geliştirilemez: kitap kitaptan önce gelmelidir, öykücü kadın kitabın tek "oyuncu"sudur, çünkü tek dramı sözdür. Öykücü kadınların en büyüğü, Duclos kadın, hazsever dünyada saygı gören tek varlıktır: kendisinde saygı gösterilense *aynı zamanda* hem suç, hem sözdür.

Görünüşte kalan bir çelişkiyle, konu olduğu yasakların belirli bir özelliği belki de en iyi biçimde Sade'in yapıtının tam anlamıyla *yazınsal* kuruluşundan yola çıkılarak görülür. Sade'a yönelilen ahlâksal ayıplamaya çoğu kez estetik bir tiksinti biçimi verilir: Sade'in *tekdüze* olduğu söylenir. Her yaratım ister istemez bir düzenleyim olmakla birlikte, toplum, eski ve romansı "esin" söyleni gereği, bunun kendisine söylenmesine katlanamaz. Oysa Sade'in yaptığı budur: yapıtını ("dünya"sını) bir dilin içi gibi açıp göstermiş, böylece Mallarmé'nin çok güzel aydınlattığı şeyi, yapıt ile eleştirisinin birliğini gerçekleştirmiştir. Ama iş bununla bitmiyor; Sade'in düzenleyimi (söylenenin tersine, hiç de *her* cinsel yazının düzenleyimi değildir) bize ancak okumamızı saymaca olarak Sade söyleminden alıp yansıttığı ya da yansıttığı varsayılan "gerçeğe" yönelirsek tekdüze görünebilir: Sade ancak gözlerimizi söylemin edimlerine değil de anlatılan suçlara diktiğimiz zaman can sıkıcıdır.

Aynı biçimde, Sade "erotizm"inin tekdüzeliğini değil de daha içten bir biçimde "iğrenç bir yazar"ın "canavarca bayağılıkları"nı öne sürerek Sade'i, yasanın yaptığı gibi, ahlâksal nedenlerle yasaklamaya yönelirsek, Sade'in tek evrenine: söylem evrenine girmeyi yadsıdığımız için yöneliriz. Oysa yapıtının her sayfasında, Sade bize düşünülmüş "gerçek dışılığı"nın kanıtlarını verir: bir Sade romanında geçen her şey tam anlamıyla masalsı, yani olanaksızdır; daha doğrusu, göndergenin olanaksızlıkları söylemin olanaklılıklarına dönüştürülmüştür, zorunlulukların yeri değiştirilmiştir: gönderge tümüyle Sade'in isteğine bağlıdır, Sade da her anlatıcı gibi ona masalsı boyutlar verebilir, ama gösterge, söylem düzeninin malı olduğundan, uzlaşmaz bir nitelik

1. Suç tam olarak sözle aynı "boyut"tır: öykücü kadınlar öldürme tutkularına geldikleri zaman, saray boşalacaktır.

taşır, yasayı yapan odur. Örneğin Sade, aynı sahne içinde, hazseverin esrimelerini her türlü olabirliğin ötesinde çoğaltır: tek bir gösterimde çok figür betimlenmek isteniyorsa, böyle yapmak da gerekir: söylem birimleri olan, dolayısıyla çok pahalıya mal olan sahneleri çoğaltmaktansa, göndergesel birimler olan, dolayısıyla hiçbir şeye mal olmayan esrimeleri çoğaltmak daha iyidir. Gerçekçi yazar değil, yazar olduğundan, Sade her zaman göndergeye karşı söylemi seçer; hep *semi-osis*'in yanında yer alır, *mimesis*'in değil: "yansıttığı" şeyi anlam durmamacasına bozar, bizim de onu gönderge düzeyinde değil, anlam düzeyinde okumamız gerekir.

Kendisini yasaklayan toplum bunu yapmaz kuşkusuz; Sade'in yapıtında yalnızca göndergenin çağrısını görür; onun için, sözcük gerçeğe açılan bir camdan başka bir şey değildir; tasarladığı ve üzerine yasalarını kurduğu yaratma yönteminin yalnızca iki terimi vardır: "gerçek" ve anlatımı. Öyleyse Sade'a yöneltile yasal suçlama belirli bir yazın dizgesine dayanmakta, bu dizge de gerçekçiliğin dizgesi: yazının "yansıttığını", "çizdiğini", "öykündüğünü", yargıya sunulan şeyin bu öykünmenin uygunluğu olduğunu, dokunaklı, eğiticiyse estetik, canavarcaysa suçlu bulunacağını, son olarak da öykünmenin inandırmak, ardından sürüklemek olduğunu varsayar: bir okul görüşüdür bu, ama kurumlarıyla birlikte bütün toplum bu görüşe bağlanır. Juliette, "insanlar arasında mağrur ve içten, hazlarında yumuşak ve uyumlu", müthiş çeker insanı; ama beni çeken kâğıttan Juliette'tir, "gerçeğin" öznesi değil, söylemin öznesi olan öykücüdür. Durand'ın aşırılıkları karşısında, Juliette ile Clairwil şu derin sözü söylerler: "Benden korkuyor musunuz? — Korkmak mı, hayır: ama seni tasarlayamıyoruz." Gerçeğin içinde, *düşsel de olsa* tasarlanamaz kalan Durand (Juliette gibi) söylem düzeyine geçmek üzere ayrınıt düzeyinden ayrılır ayrılmaz tasarlanabilir olur. Gerçekten de, söylemin işlevi "korku, utanç, imrenme, etki, vb." yaratmak değil, tasarlanmazı tasarlamak, yani hiçbir şeyi sözün dışında bırakmamak, dünyaya hiçbir söylenemezlik tanımamaktır: öyle görünüyor ki, Sade'in yalnızca sözle varolduğu Bastille'den, kösnüllüğün değil "öykü"nün tapınağı olan Silling şatosuna, Sade sitesinin bir başından bir başına yinelenip duran parola budur.

Metnin Tadı

Le Plaisir du texte (1973) daha çok okuma, bir ölçüde de yazma etkinliği olarak metinden alınan "haz", "tad" üzerine küçük bir kitaptır. Barthes, kitabının arka kapağında. "Metin konusunda ne biliyoruz?" sorusu yanında, "Metinden ne tad alıyoruz?" sorusunu da sormak ve bilimin ilgisizliği karşısında "metnin tadı" nı kesinlemek gerektiğini söyler. Böylece, S/Z'le göstergebilimden uzaklaştıktan sonra, bu kez de bilim adamının, araştırmacının katı ve ağırbaşlı tutumundan uzaklaşarak hazcılığı, ergiciliği seçtiğini ortaya koyar. Kitabın bir başka özelliği, "derin" ya da "içkin" bir bütünlük ya da birlikten sözedilebilse bile, birtakım kopuk, süreksiz parça ya da "parçacık"lardan (deyim yerindeyse "notlar"dan) oluşmasıdır. Daha sonra, Barthes par lui-même'de kendinde temel bir yönelim olarak niteleyeceği bu tutumun sonucu olarak, Barthes metin izleği çevresinde çok değişik konulara el atar. Bu arada, yaşadığımız çağda, yeni'nin bir erinç, hatta bir gereksinim durumuna gelişini anlatan "parçalar"ı unutulmaz "parçalar"dır.

İnanıyorum ki, bir kitle kültüründe (suyla ateşin ayrılması gibi kitelerin kültüründen ayrılması gerekir) hiçbir anlamlılık (hiçbir erinç) oluşmaz, çünkü bu kültürün örnekçesi küçük burjuva örnekçesidir. Anlamlılığın (erincin) tümüyle aşırı bir seçeneğe sığınmış olması bizim (tarihsel) çelişkimizin özelliğidir: ya (burjuva kültürünün bir tükenmişliğinden çıkmış) bir kalem efendisi uygulamasındadır ya da ütöpik bir düşüncede (köklü, işitilmedik, önceden kestirilmez bir devrimden çıkmış, bir gelecek kültür düşüncesinde; bugün yazan kişi bu konuda bir şey bilir yalnız: Musa gibi, oraya girmeyeceğini).

Erincin toplumdışı niteliği. Toplumsallığın dikine yitimidir; gene de özneye (öznelliğe), kişiye, yalnızlığa doğru bir düşüş doğmaz bundan: her şey yiter, tüm olarak. Gizliliğin en dibi, sinemanın karanlığı.

Bütün toplumsal-ideolojik çözümler yazının düş kırıklığına uğratici nitelikte olduğu sonucuna varır (bu da belirginliklerini azaltır biraz): anlaşılan, yapıt sonunda her zaman tarihsel, ekonomik, siyasal koşul sonucu savaşın dışında kalmış, toplumsal açıdan düş kırıklığına uğramış ya da güçsüz bir topluluğun elinden çıkmış; yazın da bu düş kırıklığının anlatımı. Bu çözümler yazının şaşılması ters yüzünü: erinci unutuyorlar (bu da doğal, çünkü bunlar yalnızca "gösterilen" in araştırılmasına dayalı yorumbilimlerdir): en donuk, en sıkıcı felsefeler onuruna yazılmış kimi metinler dışında, yüzyıllar içinde patlayabilecek erinci.

Kendimde konuştuğum dil zamanımın dili değil; doğası gereği, ideolojik kuşkuyla karşı karşıya; demek ki onunla savaşmam gerekiyor. Bulduğum sözcükleri istemiyorum da onun için yazıyorum: çıkarma yoluyla. Aynı zamanda bu *sondan bir önceki dil* benim hazzımın dili: geceler boyunca Zola, Proust, Verne, *Monte-Cristo*, *les Mémoires d'un touriste*, hatta bazı bazı Julien Green okurum. Bu benim hazzım, ama erincim değil: erinç ancak *salt yeni*'yle gelebilir, çünkü yalnızca yeni sarsar (yaralar) bilinci (Kolay mıdır? Hiç de değil: onda dokuz, yeni yenilik kalıbından başka bir şey değildir).

Yeni, bir moda değildir, bir değerdir, her türlü eleştirinin temelidir: bizim dünyayı değerlendirmemiz, hiç değilse doğrudan doğruya, Nietzsche'de olduğu gibi, *soylu* ve *bayağı* karşıtlığına dayanmıyor artık, Eski ve Yeni karşıtlığına dayanıyor (Yeni "erotik"i daha XVIII. yüzyılda başladı: sürmekte olan uzun dönüşüm). Bugünün toplumunun yozlaşmasından kurtulmak için yalnız bu yol kaldı artık: *ileriye kaçış*: her eski dil hemen saygınlığını yitiriyor ve her dil yinelenir yinelenmez eskiliyor. Oysa iktidarın koruması altında üretilip yayılan dil, koşulu gereği bir yinleme dilidir; bütün resmi dil kurumları yinleme makineleridir: okul, spor, tanıtım, kitlesel yapıt, şarkı, haber hep aynı yapıyı, aynı anlamı, çoğu kez de aynı sözcükleri yeni baştan söyler du-

rur: genel kalıp siyasal bir olgu, ideolojinin baş kişisidir. Bunun karşısında, Yeni erinçtir (Freud: "Yetişkinde yenilik her zaman erincin koşulunu oluşturur"). Güçlerin günümüzdeki görünüşü de bundan kaynaklanmakta: bir yanda bir kitle düzleşmesi (dil yinelenmesine bağlı olarak) —erinç dışı düzleşme, ille de haz dışı değil— öbür yandaysa yeniye doğru (dışsal, ayrık) tutkulu bir atılım— söylemi yoketmeye dek varabilecek, çılgınca bir atılım: kalıbın altına itilmiş erinci tarihsel olarak yeniden fişkırıtma girişimi.

Karşıtlık (değerin bıçağı) ille de yerleşik, adlandırılmış karşıtlar (maddecilik ve idealizm, reformculuk ve devrim) arasında değildir, *her zaman ve her yerde kural ile kural-dışı* arasındadır. Kural kötüye kullanmadır, kural-dışı ise erinç. Örneğin kimi anlarda Gizemciler'in *ayrıkılığı* savunulabilir. Kuralı savunmayın da neyi savunursanız savunun.

Ama bunun tam tersi de öne sürülebilir (gene de ben sürmem): yinelenme de erinci doğurabilir *belki*. Budunbetimsel örnekleri pek çoktur: takınaksal uyumlar, büyümlü ezgiler, uzun dualar, töremler, Buddhacılıktaki nembutsu, vb.: aşırı ölçüde yinelenmek gösterilenin yitimine, sıfırına girmektir. Ama şu var: yinelenmenin "erotik" olması için, biçimsel, sözcüğü sözcüğüne olması gerekir, bizim kültürümüzdeyse, bu gösterilen (aşırı) yinelenme yeniden ayrık olur, müziğin kimi yan bölgelerine atılır. Kitle kültürünün yoz biçimi yüz kızartıcı yinelenmedir: içcrikler, ideolojik örnekçeler, çelişki gizlemeler yinelenip durur, ama yüzeysel biçimler çeşitlendirilir: hep yeni filmler, kitaplar, yayınlar, polis olayları, ama hep aynı anlam.

Kısacası, sözcük her ikisi de aşırı iki karşıt koşulda "erotik" olabilir: fazlasıyla yinelenirse ya da, tersine, beklenmedikse, yeniliğiyle tatlıysa (kimi metinlerde, sözcükler *parlar*, oyalayıcı, aykırı belirimlerdir bunlar —züppece olmalarının pek önemi yoktur; ben kendi payıma Leibniz'in şu tümcesinden haz duyarım: "... cep saatleri çarka marka gerek duymadan, *saatgöstersel* bir yetiyle belirtiyorlarmış, değirmenler buğdayı değirmen taşma benzer hiçbir şeye gereksinimleri olmadan *öğütsel* bir nitelikte ufalıyorlarmış gibi"). İki durumda da aynı erinç fiziği, iz, yazıt, baygınlık: oyulmuş, dövülmüş olan ya da patlayan, parçalanana.

Kalıp her türlü büyü, her türlü coşkudan uzakta, sanki doğalmış gibi, sanki, mucize sonucu, bu yinelenen sözcük her seferinde farklı nedenlerle uygun düşüyormuş, sanki öykünmek artık bir öykünü olarak duyulmayabilirmiş gibi yinelenen sözcüktür: sağlamlık savında olan ve kendi ısrarını bilmeyen, umursamaz sözcük. Nietzsche, "gerçek" eski eğretilmelerin katılışımından başka bir şey değildir, demişti. Bu açıdan, kalıp "gerçeğin" bugünkü yoludur, bulunmuş süsü gösterilenin kurala uygun, zorlayıcı biçimine doğru getiren elle tutulur özelliğidir. (Yeni bir dilbilim tasarlamak yerinde olurdu; artık sözcüklerin kaynağını ya da kökenini değil, yayılmalarını ya da sözlükbilimini bile değil, katılışmalarının ilerleyişini, tarihsel söylem boyunca kalınlaşmalarını inceleyecek bir dilbilim; bu bilim bozguncu olurdu kuşkusuz, gerçeğin tarihsel kaynağından çok daha fazlasını: sözbilimsel, dilsel doğasını ortaya çıkarırdı.)

Kalıp karşısında kuşku (yeni sözcüğün ya da ele gelmez söylemin erincine bağlı olarak) hiçbir şeye (hiçbir içeriğe, hiçbir seçime) saygı göstermeyen bir salt değişkenlik ilkesidir. İki önemli sözcüğün bağıntısı *kendiliğinden* oldu mu hemen bulantı başlar. Bir şey *kendiliğinden* oldu mu ben kaçırım: crinçtir bu. Gereksiz sinirlenme mi? Edgar Poe'nun öyküsünde, manyetizmalanmış olarak can çekişen Mr. Valdemar, katalepsiye tutulmuş durumda, kendisine yöneltile soruların yinelenmesiyle yaşar yalnızca ("Mr. Valdemar, uyuyor musunuz?"); ama bu öteyaşama katlanılmaz bir şeydir: yalan ölüm, korkunç ölüm bir sonu olmayandır, bitmez olandır ("Tanrı aşkına! — Çabuk! — Çabuk — Uyutun beni, — ya da, Çabuk! Uyandırın beni hemen! — Dedim ya, ben öldüm!"). Kalıp bu mide bulandırıcı ölme olanaksızlığıdır.

Düşünsel alanda, siyasal seçim dilin bir durmasıdır —dolayısıyla erinçtir. Bununla birlikte, dil en koyu biçimiyle yeniden başlar (siyasal kalıp). O zaman bu dili mide bulanmadan yutmamız gerekir.

Başka erinç (başka kıyılar): görünüşte siyasal olanı siyasallıktan

çıkarmak, görünüşte siyasal olmayanı siyasallaştırmak. Ama hayır, olmaz öyle şey, yalnızca siyasallaştırılması *gereken* siyasallaştırılır, o kadar.

*

Tümce hiyerarşiktir: bağımlılıklar, bağılıklar, iç gereklikler içerir. Tamamlanmışlığı bundandır: bir hiyerarşi nasıl açık kalabilir? Tümce tamamlanmıştır; hatta şu tamamlanmış olan dildir. Bu konuda, uygulama kuramdan çok farklıdır. Kuram (Chomsky), tümcenin yasal olarak sonsuz (sonsuzca kadar çoğaltılabilir) olduğunu söyler, ama uygulama hep tümceyi bitirmeye zorlar. "Her ideolojik etkinlik bileşimsel olarak bitmiş sözceler biçiminde karşımıza çıkar." Julia Kristeva'nın bu önermesini bir de tersinden alalım: bitmiş olan her sözcük ideolojik olma tehlikesindedir. Gerçekten de, tümce ustalığını tanımlayan ve Tümce'nin "eden"lerini zorlukla kazanılmış, fethedilmiş yüce bir becerinin edenleri gibi belirleyen şey bitirme gücüdür. Profesör tümce-lerini bitiren kişidir. Kendisine sorular sorulan politikacı tümcesine bir uç tasarlamakta bile güçlük çeker: ya arkasını getiremezse? Bütün politikası zarar görebilir bundan. Peki yazar? Valéry, "Sözcükler düşünülmez, yalnızca tümceler düşünülür", diyordu. Yazardı da ondan böyle söylüyordu. Yazar diye düşüncesini, tutkusunu ya da imgelemine tüm-celerle dile getiren kişiye değil, *tümceler düşünen kişi*'ye denir: bir Tümce-Düşünür'dür (yani: tam olarak bir düşünür değil, tam olarak bir tümceci de değil).

~ ~



Roland Barthes, Landes Biscarosse'de, 1932.

Barthes'ın Barthes'ı

Yazarların durmamacasına ve yalnızca kendilerini anlattıklarını ileri sürenler belki de tümüyle haksız değildir. Şu var ki, anılar, günlükler bir yana, bunu dolaysız bir biçimde yapan yazar yok gibidir. Roland Barthes, hiç değilse görünüşte, bu alanda herkesi geride bırakan bir adım atar: yazarlık yaşamının başlarında unutulmaz Michelet'yi yayımladığı "Ecrivains de toujours" dizisinde, 1975 yılında, kendisi üzerine bir kitap yayımlar: Roland Barthes.

Dizinin bütün öbür kitapları gibi bu kitap da yazarın atalarına, yaşadığı değişik çevrelere, yüzünün büründüğü değişik görünümlere ilişkin fotoğraflar içerir. Ama kapakta, dizinin öbür kitaplarında gördüğümüzün tersine, Roland Barthes'ın elinden çıkmış olan ve yer yer bir yazı öyküsünü andıran birtakım renkli çizgiler yer alır. Bu değişiklik bile Barthes'ın Barthes'ı alışılmış bir biçimde anlatmayacağına belirtisidir. Anlatmaz da. Yaşam öykülerinin verimsiz (ürünsüz) yaşamlara özgü olduğunu, verimli yazarın yaşam öyküsünün yapıtlarının öyküsüyle karıştığını düşündüğü için mi? Olabilir. Ama Barthes yapıtlarından da söz etmez. Hiç değilse uzun uzun ve kesintisiz bir biçimde söz etmez. Bunun yerine, bu seçkiye aldığımız örneklerde de görülebileceği gibi, bağıntısız bir biçimde birbirini izleyen kısa "parçalar"da, yazının, yaşamın, toplumun, çağın, kişisel alışkanlıkve yönelimlerinin kendisinde yarattığı izlenimleri, çağrışımları yansıtır. Bu arada, çoğunlukla "ben"i "o"ya dönüştürerek, zaman zaman da "o"dan "ben"e doğru gelecek, yaptıklarından, yapamadıklarından, yapmak istediklerinden, yazar olarak geçirdiği evrimlerden söz eder. Böylece kitabın yayımlandığı yıldaki durumunu açıklıkla ortaya koyar. Örneğin şöyle: "Bugüne değin, birbiri ardından büyük bir dizgenin (Marx, Sartre, Brecht, göstergebilim, Metin) koruyuculuğu altında çalışmıştı. Bugün, ona öyle geliyor ki, daha çok açıkta yazıyor"

Ne olursa olsun, kitabı bitirdiğimiz zaman, hem Roland Barthes'ı biraz daha iyi tanıdığımızı sezinler, hem de benliğimizin onun kısa parçalarına özgü duygu ve düşünce inceliğiyle zenginleştiğini duyuru:

Ama ben buna hiç benzemedim! — Nerden biliyorsunuz? Benzeyeceğiniz ya da benzemeyeceğiniz bu "siz" nedir? Nerede bulmalı onu? Hangi biçimbilimsel ya da anlatımsal ölçüde? Sizin gerçek bedeniniz nerede? Sizi yalnızca resim olarak görebilen tek kişisiniz, hiçbir zaman gözlerinizi görmüyorsunuz, aynaya ya da objektife dikilen bakışla alıklaşmış olarak görüyorsunuz yalnızca (ben gözlerimi yalnızca sana bakukları zaman görmek isterdim): hatta, hem de özellikle bedeniniz konusunda, düşselliğe yargılısınız.

Argo Gemisi

Sık rastlanan imge: Argo gemisi (ışıklı ve ak). Argonautlar yavaş yavaş her parçasını yenilemişler, sonunda, adını da, biçimini de değiştirmeleri gerekmeden, tümünden yeni bir gemileri olmuştu. Bu Argo gemisi çok yararlı: dehayla, esinle, kararlılıkla, evrimle değil de (hiçbir yaratım gizeminde kavranamayacak) alçak gönüllü iki edimle: *değiştirim* (bir dizide olduğu gibi bir parça ötekini kovar) ve *adlandırım*'la (ad hiç mi hiç parçaların kalımlılığına bağlı değildir) yaratılmış, tam anlamıyla yapısal bir nesne "yerine"si sağlar: düzenleye düzenleye, adın içinde *köken*'den hiçbir şey kalmaz: Argo, adından başka nedeni, biçiminden başka kimliği olmayan bir nesnedir.

Başka Argo: biri Paris'te, öteki kırdı, iki çalışma yerim var. Birinden ötekine, hiçbir ortak nesne yoktur, çünkü hiçbir zaman hiçbir şey taşınmaz. Gene de bu yerler özdeştir. Neden? Araçların (kâğıt, kalem, masalar, saatler) düzeni aynıdır da ondan: uzamın kimliğini oluşturan şey yapısıdır. Bu özel olgu yapısalcılığı aydınlatmaya yetebilir: dizge nesnelerin varlığından önce gelir.

Gerçek ve Kesinleme

Zaman zaman çok keskin olan —kimi akşamlar, bütün gün yazdıktan sonra, bir tür korkuya kadar varan— huzursuzluğu, bir bakıma kipi

amacını aşan bir çifte söylem üretme duygusundan kaynaklanırdı: söyleminin ereği gerçek değildir, gene de bu söylem önesürümcüdür.

(Çok erken duymaya başladığı bir rahatsızlık bu: kendisinin değil, dilin önesürümcü olduğunu söyleyerek yenmeye çabalar — yoksa yazmayı bırakması gerekirdi. Dilden gelen herhangi bir şey dili sarsabilirmiş gibi her tümceye bir belirsizlik ögesi eklemek ne gülünç bir çare.)

(Aynı duyguyla, yazdığı her şeyde bir dostunu kıracağına düşler — hiçbir zaman aynı dostu değil: değişir.)

Tanrıça H

Bir sapkınlığın (örneğin iki H'nin: homoseksüellikle haşışin) erinç gücü her zaman küçümsenir. Yasa'nın, İnanç'ın, Bilim'in anlamak istemediği şey, sapkınlığın yalnızca *mutlu ettiğidir*; ya da daha çok kesinleştiririm dersek, bir *daha* ürettiğidir: daha duyarlı, daha algılayıcı, daha konuşkan, daha dalgınım, vb. — ve bu *daha*'nın içine farklılık gelip yerleşir (giderek yaşamın metni, metin olarak yaşam). Böyle olunca, bir tanrıçadır, başvurulabilir bir beti, bir destek yoludur.

İkinci Derece ve Ötekiler

Yazıyorum: bu dilin birinci derecesidir. Sonra, *yazdığımı yazıyorum*: bu da ikinci derecesi. (Daha Pascal'da vardır: "Aklımdan çıkan düşünce, onu yazmak istiyordum; onun yerine, aklımdan çıktığını yazıyorum.")

Bugün bu ikinci derece büyük bir tüketim konusu. Düşünsel çalışmamızın büyük bir bölümünü derecelerinin sıralanışını ortaya çıkararak önümüze çıkan her sözcüye kuşku düşürmek oluşturuyor; bu sıralanışın sonu yok ve her sözcükte açılan bu uçuruma, bu dil çılgınlığına bilimde *sözceleme* diyoruz (bu uçurumu *önce* takük bir nedenle: sözcülerimizin kendini beğenmişliğini, bilimimizin kibirini gidermek için açıyoruz).

İkinci derece bir yaşama biçimidir de. Ondan alabileceğimiz tadı, ona verebileceğimiz anlamı tümünden alt üst etmek için bir sözün, bir gösterinin, bir beden kertiğini geriletmek yeter. İkinci derecenin

"erotik"leri, "Estetik"leri vardır (örneğin kitsch). İkinci derece manyakları bile olabiliriz: düzenlam, kendiliğindenliği, sıradanlığı, günahsız yinelemeyi yadsır, çok düşük bir derecede de olsa eklemden çıkma gücüne tanıklık eden dillere: yansımaya, ikizanlama, el altından alıntıya izin veririz. Kendini düşünmeye başlar başlamaz, dil aşındırıcı olur. Yalnız bir koşulla: bunu *sonsuzca* yapmaya ara vermemek koşuluyla. İkinci derecede kalırsam, düşünsellik suçlamasını hak ederim: (Buddhacılık en basit düşünce eğilimine bile yöneltmişti bu suçlamayı); ama durdurma kertiğini (aklın, bilincin, ahlâkın) açarsam, sözcelemleri *serbest duruma* getirirsem, sonsuz bir sökülmenin yolunu açarım, *dilin bilinç rahatlığını* yok ederim.

Her söylem dereceler oyununa düşer. Bu oyuna *bathmologie* denilebilir. Sonunda yeni bir bilime, dilin basamaklanmaları bilimine gelirse, yeni bir sözcük çok değil. Bu bilim işitilmedik bir şey olacaktır, çünkü anlatımın, okumanın ve dinlemenin ("gerçek", "gerçeklik", "içtenlik") yordamlarını sarsacaktır; ilkesi bir silkeleme olacaktır; bir basamak atlar gibi, her *anlatım*'ın üstünden atlayacaktır.

Ütopya Neye Yarar?

Ütopya neye yarar? Anlam yapmaya. Şimdiki zaman, kendi şimdiki zamanım karşısında, ütopya göstergenin tetiğine basmamı sağlayan bir ikinci terimdir: gerçek üzerine söylem olanaklı olur, bende, benim olan bu dünyada yürümeyen her şey yüzünden gömüldüğüm sözyitiminden kurtulurum.

Ütopya yazarın yakından tanıdığı bir şeydir, çünkü yazar bir anlam vericidir: işi (ya da erinci) anlamlar, adlar vermektir, bunu da ancak bir dizi, bir *evet/hayır* tetiği, iki değer almaşımı varsa yapabilir: onun için dünya bir madalyon, bir para, bir çifte okuma yüzeyidir, kendi gerçeği bunun arka yüzü, ütopya önyüzüdür. Örneğin Metin bir ütopya'dır; işlevi —anlambilimsel— *olanaksız* oldukları bildirildiği ölçüde, bugünün yazını, sanatını, dilini belirtmektir; eskiden yazın geçmişle açıklanırdı; bugün ütopyasıyla açıklanıyor: anlam değer olarak kurulmuş: bu yeni anlambilime ütopya olanak sağlıyor.

Devrimci yazılar Devrim'in gündelik ereğini, *yarın nasıl yaşamamız gerektiğini* düşündüğünü her zaman az ve kötü yansıtmışlardır, ya bu yansıtım şimdiki savaşı sulandırma, saçmalştırma tehlikesi gösterdiği için ya da, daha doğru olarak, devrimci kuram, yanıtlarının hiçbirini önceden belirlemeden, yalnızca insan sorununun gerçek özgürlüğünü kurmak istediği için. O zaman ütopya Devrim'in tabusu, yazarın görevi de onu çiğnemek olur; yalnız o göze alabilir bu yansıtımı; bir rahip gibi ereksel bir söylem üstlenir; başlangıçtaki devrimci *seçime* (kendisi için devrimci *olunan* şeye) son bir görüşle karşılık vererek, ahlâksal tokayı kapatır.

Yazının Sıfır Derecesi'nde, ütopya (siyasal) toplumsal bir evrensellik biçimindedir (safça mı?), sanki ütopya şimdiki derdin tam karşısından başka bir şey olamazmış, sanki bölünmenin karşılığı ilerde yalnızca bölünmezlik olabilirmiş gibi; ama, o zamandan beri, bulanık ve zorluklarla dolu da olsa, çoğulcu bir felsefe doğuyor: yığınlaştırmaya karşı, farklılaşmaya yönelik, kısacası Fourierci; o zaman ütopya (hep sürdürülen) alabildiğine bölünmüş bir toplum tasarlamak olur, bölünmesi artık toplumsal ve giderek çatışmalı olmayacak bir toplum.

Eksilti

Biri soruyor: "*Yazı bedenden geçer* diye yazmışsınız: ne demek istediğinizi açıklar mısınız?"

O zaman, kendisi için öylesine açık olan bu tür sözcelerin birçokları için ne denli karanlık olduğunu ayırmsıyor. Ne olursa olsun, tümce anlamsız değil, yalnızca eksiltili: katlanılamayan şey eksilti. Buna burada daha az biçimsel bir direnç de ekleniyor belki: kamuoyunun beden anlayışı kısıtlı: öyle görünüyor ki, beden her zaman tine karşı olandır: biraz düzdeğişmesel her genişletimi tabudur.

Pek bilinmeyen bir değişmece olan eksilti, dilin tüyler ürpertici özgürlüğünü yansıttığı için kafaları karıştırır, bu özgürlüğün zorunlu ölçüsü yoktur: çapları tümünden yapaydır, yalnızca öğrenilmiştir; basit bir buzdolabında elektrik akımı ile soğuğu birleştiren fizik eksiltiyeye şaşmadığım gibi La Fontaine'nin eksiltilerine de şaşmıyorum (oyşa

ağustos böceğinin şarkısıyla yoksunluğu arasında kimbilir kaç durak var), çünkü bu kısaltalar tümüyle işlemsel bir alanda yer alır: okul ve mutfak öğreniminde; ama metin işlemsel değildir: önerdiği mantıksal dönüşümlerin *öncülleri* yoktur.

Bir Vericiler Toplumu

Bir *vericiler* toplumunda yaşıyorum (kendim de bunlardan biriyim): karşılaştığım ya da bana yazan herkes bir kitap, bir metin, bir bilanço, bir tanıtım, bir protesto, bir gösteriye, bir sergiye çağrı, vb. yöneliyor bana. Yazma, üretme erinci her yandan bastırıyor; ama çevrem tecimsel olduğundan, özgür üretim tıkanmış, şaşırmış, sanki çıldırmış; çoğu zaman, metinler, gösteriler istenmedikleri yerlere gidiyorlar; yazık ki "tanıdıklar"la karşılaşıyorlar, dostlarla değil, hele "partenaire" lerle hiç değil; böylece, özgür bir toplumun *ütöpic* sahnesi (erincin paraya bağlı olmadan dolaşacağı) olarak görebileceğimiz bu bir tür ortak yazı fıskırması bugün kıyamete dönüşüyor.

Parçalar çemberi

Parça parça yazmak: o zaman parçalar halkanın çevresine dizilmiş taşlardır: çepeçevre yayılıyor: bütün küçük evrenim parça parça; merkezde, ne var?

İlk metni ya da nerdeyse ilk metni (1942) parçalardan oluşmuştur; o zamanlar bu seçimi Gide'in yordamı doğruluyordu "çünkü tutarsızlık, çarpıtıcı bir düzene yeğdir". O gün bugün, kısa yazıyı hiç bırakmadı gerçekte: *Çağdaş Söylenler*'in ve *l'Empire des signes*'in küçük tabloları, *Essais critiques*'in yazı ve önsözleri, *S/Z*'in birimleri, *Michelet*'nin başlıklı paragrafları, *Sade II*'nin ve *le Plaisir du texte*'in parçaları.

Kaç güreşini de bir parçalar dizisi, bir gösteriler toplamı olarak görüyordu, çünkü "kaç'ta anlaşılır olan her andır, süre değil" (*Çağdaş Söylenler*); yapısında "kopukluk" ve "caymaca"ya, yani kesilme ve kısa devre değişmecelerine uyan bu spor hilesine şaşkınlık ve yeğlemeyle bakıyordu.

Yalnızca parça yanındakilerden kopmuş değildir, her parçanın içinde de yanaşık sıralam egemendir; bu küçük parçalar dizinini çıkarırsam iyice görürsünüz; her birinin gönderge harmanı karışıktır; bir uyaklı uçlar oyununa benzer: "Diyelim ki *parça, daire, Gide, kaç, kopukluk, resim, deneme, Zen, intermezzo* sözcükleri verildi; bunları birbirine bağlayacak bir söylem tasarlayın." İşte bu yalnızca bu parça olur. Demek ki bir metnin dizini yalnızca bir gönderge aracı değildir; kendisi de bir metin, birincisinin *kalıntısı* (artığı ve girinti çıkıntısı) olan ikinci bir metindir: tümcelerin mantığında başdöndürücü (kesintili) olan.

Resimde yalnızca lekeci karalamalar yaptım, düzenli ve sabırlı bir çizgi öğrenimine başlamaya karar veriyorum; XVII. yüzyıldan bir İran resmini ("Ava çıkmış beyzade") kopya etmeyi deniyorum; oranları, düzenlemeyi, yapıyı yansıtacak yerde, karşı konulmaz bir biçimde, safça, ayrıntısı ayrıntısına kopya edip bağlıyorum; böylece beklenmedik sonuçlar çıkıyor: binicinin bacağı atın göğsünün ta yukarisına geliyor, vb. Kısacası, eklemeyle çalışıyorum, taslakla değil; bende öncelil (ilk) ayrıntı, parça, *rush* eğilimi ve bir "düzenleyim"e götürme beceriksizliği var: "kitleler"i çizemiyorum.

Başlangıçlar bulmayı, yazmayı sevdiğinden, hazzı çoğaltmaya yöneliyor: işte bunun için parçalar yazıyor: parça ne kadar çoksa, o kadar başlangıç, o kadar da haz (ama sonları sevmez: son öge tehlikesi fazla büyüktür: *son sözcüğe*, son yanıtı dayanamama korkusu).

Zen *torin* Buddhacılığına girer, sarp, ayrı, kopuk açılma yöntemine (*kien*, tersine, dereceli erişim yöntemidir). Parça (hayku gibi) *torin*'dir; dolaysız bir erinç içerir: bir söylem düşlemi, bir arzu aralanmasıdır. Tümce-düşünce biçimi altında, parçanın filizi nerde olsa gelir: kahvede, trende, (dediğine ya da dediğime yanlamasına belirir); o zaman defter çıkarılır, bir "düşünce"yi not etmek için değil, vuruş gibi bir şeyi, eskiden "dize" diyecekleri bir şeyi.

Nasıl yani? Parçaları art arda getirmekle yetindiğimiz zaman, hiç düzenleme olanağı kalmaz mı diyorsunuz? Kalır: parça bir çevrimin (*Bonne chanson, Dichterliebe*) müziksel düşüncesi gibidir: her parça kendi kendine yeter, gene de yanındakilerin aralığından başka bir şey değildir: yapıt yalnızca metin-dışı öğelerden oluşmuştur. Parça este

tiğini en iyi anlamış ve uygulamış olan adam (Webern'den önce) belki de Schumann'dır; parçaya "intermezzo" diyordu, yapıtlarında *intermezzo*'ları çoğalttı: sonunda ürettiği her şey *araya girmiş*'ti; ama neyle neyin arasına? Bir dizi salt araya-girme ne demektir?

Parçanın ulaşmak istediği bir biçim vardır: düşüncenin, ya da bilgeliliğin, ya da gerçeğin ileri bir yoğunlaşımı (özdeyişte olduğu gibi) değil, müziğin yoğunlaşımı: "geliştirme"nin karşıtı "tütrem" olabilir, eklemlenen ve şarkı biçiminde söylenen bir şey, bir söyleyim: burda *ını* ağır basmalı. Webern'in *Kısa Parçalar*'ı: uyum yok: ne büyük kısa kesme ustalığı!

Solak

Solak olmak, ne demektir? Sofrada çatal bıçağın yerini değiştirerek yersiniz; sizden önce solak olmayan biri kullanmışsa, telefonu ters konulmuş bulursunuz; makas sizin başparmağınıza göre yapılmamıştır. Eskiden, okulda, ötekiler gibi olmaya çabalamak gerekirdi, bedenini normalleştirmek, küçük lise toplumuna iyi eli sunmak gerekirdi (kendimi zorlayarak sağ elimle çizer, ama sol elimle boyardım: itkinin ölç alması); fazla önemli olmayan, toplumda hoşgörülen, alçakgönüllü bir dışardalık, delikanlı yaşamını ince ve sürekli bir kıvrımla damgalardı: alışırlı ve sürdürülürdü.

Düşüncenin Devinileri

Lacan öznesi (örneğin) hiç mi hiç Tokyo kentini düşündürtmez ona; ama Tokyo Lacan öznesini düşündürtür. Bu yordam süreklidir; bir düşünceden yola çıkıp da ona bir imge bulmaya çalıştığı enderdir; haz veren bir nesneden yola çıkar ve çalışmasında, zamanın düşünsel kültürü içinde ona uygun bir *soyutlama*'yla karşılaşabileceğini umar: o zaman felsefe bir özel imgeler, düşünsel düşlemler yedekliğinden başka bir şey değildir (nesnelere alır, uslamamalar değil). Mallarmé "düşüncenin devinileri"nden sözetmişti: önce deviniyi (bedenin anlatımı), sonra düşüncüyü (kültürün, arametnin anlatımı) buldu.

Abgrund

İnsan kendini bir başkası sanmadan yazmaya başlayabilir mi, hiç değilse eskiden başlayabilir miydi? Kaynaklar tarihinin yerine bir değişmeceler tarihi getirmek gerekirdi: yapıtın kökeni ilk etki değildir, ilk duruştur: bir rol, sonra, düzdeğişmeceyle, bir sanat kopya edilir: olmak istediğim kişiyi kopya ederek başlarım üretmeye. Bu ilk dilek (arzularım ve kendimi adarım) bir gizli dizge, çoğu kez arzulanan yazarın yazılarından bağımsız olarak çağdan çağa süren düşlemlerden oluşmuş bir dizgeyi temellendirir.

İlk yazılarından biri (1942) Gide'in *Journal*'inin üstüneydi; bir başkasının "yazı"sı ("Yunanistan'da", 1944) gözle görünür biçimde *Dünya Nimetleri*'ne öykünüyordu. Gençlik okumalarında Gide'in büyük bir yeri vardı: geri kalan şeyler bir yana, ötekinin Normandie ve Languedoc kesişimi olduğu gibi, çaprazlamasına, Alsace ve Gascogne kesişimiydi, protestandı, "yazın"a düşküdü ve piyano çalıyordu, nasıl bu yazarda kendini tanıyıp arzulamazdı? Gide *Abgrund*'u, Gide değişmezi, bugün hâlâ kafamda inatçı bir uğultu oluşturur. Gide benim ilk dilim, *Ursuppe*'üm, yazınsal çorbamdır.

Yalnızlığın İngeseli

Buraya kadar, birbiri ardından, büyük bir dizgenin gölgesinde çalışmıştı (Marx, Sartre, Brecht, göstergebilim, Metin). Bugün, ona öyle geliyor ki, daha çok açıkta yazıyor; geçmiş dillerin parçaları dışında (konuşmak için başka metinlerden destek almak gerekir ne de olsa) dayandığı hiçbir şey yok. Bağımsızlık demeçlerine eşlik edebilecek gülünç kendini beğenmişliğe, bir yalnızlığı açıklarken takınılan hüznün havasına girmeden söylüyor bunu; daha çok bugün içinde bulunduğu güvensizlik duygusunu, belki bundan da fazla, çok az bir şeye, "kendi kendine bırakılmış olarak", olduğu eski şeye doğru bir *gerileme*'nin bulanık sıkıntısını kendi kendine açıklayabilmek için.

— Alçak gönüllülük savında bulunuyorsunuz; öyleyse imgeselden ve hepsinin en kötüsünden: ruhbilimselden çıkamıyorsunuz. Şu var ki,

bunu yaparken, önceden göremediğimiz ve pekâlâ vazgeçebileceğiniz bir dönüşle tanınızın doğruluğuna tanıklık ediyorsunuz: gerçekten, *geriliyorsunuz*. — Ama, bunu söylerken,... vb.

Erinç Olarak Düşünce

Genellikle aydınların dilini sevmezler. Bunun için sık sık aydın argosu suçlamasıyla damgalanmıştır. O zamanlar bir tür ırkçılık karşısında bulunduğunu duyuyordu: dili, yani bedeni dışlamaktaydı: "benim gibi konuşmuyorsun, öyleyse seni dışlıyorum." Michelet bile (ama izleklerinin genişliği kendisini bağışlatıyordu) aydınlara, yazmanlara, yazıcılara ateş püskürüyordu, *alt-cinsellik* bölgesine yerleştiriyordu onları; aydını, *dili yüzünden*, cinselliğini, yani erkekliğini yitirmiş bir varlık yapan küçük burjuva görüşü: aydın düşmanlığı bir erkeklik gösterisi olarak çıkar ortaya; o zaman aydına, tıpkı Sartre'in toplumun kendinde gördüğü kişi olmak isteyen ve olan Genêt'si gibi, sırtına dışardan yapıştırılan bu dili üstlenmekten başka bir yol kalmaz.

Gene de (her türlü toplumsal suçlamada sık sık görülen hınzırlık) onun için düşünce bir *haz kızullaşması* değil de nedir? "Soyutlama hiç de duyumsallığa karşıt değildir" (*Mythologies*, 169). Yapısalcı evresinde bile (yapısalcılıkta temel görev insansal *anlaşılır*'ı betimlemektir) düşünsel etkinliği bir erinçle birleştirdi: örneğin genel görünüm — Eiffel kulesinden görünen ("La Tour Eiffel")— hem düşünsel, hem mutlu bir nesnedir: bakışının alanını "kavradığı" yanılısamasını verdiği anda bedeni kurtarır.

Bir Aşk Söyleminden Parçalar

Neden aşk söylemi? Roland Barthes yapıtına bu soruyu yanıtlamakla başlar: "Aşk söylemi sınırsız bir yalnızlığa gömülmüştür de ondan. Belki hâlâ binlerce kişi sürdürmektedir bu söylemi, ama hiç kimse desteklememektedir artık, yakın diller de ya bilmezlikten gelmekte, ya alaya almaktadır. Ancak, hep varolduğuna göre, gene de kesinlenmesi gerekir. Roland Barthes bunu yapmaya çalışır. Aşkla ilgili sözcükleri, kavramları, çağrışımları sıralayıp bu sözcükler, bu kavramlar, bu çağrışımlar çevresinde başkalarının sözlerinden yola çıkarak kendine özgü söylem "parçalar"ı oluşturur. Derinden derine bir bütünlüğe doğru yönelen bu "parçalar" öyle içten, öyle gerçek görünür, "Her aşk örgüsünü bakışımınla içer ve ben de burda yer alacak olsam kendime düşecek yeri bulurum. Benzerlikler görmem, türdeşlikler görürüm", diyen yazarı öyle haklı çıkarır ki, bir seçki söz konusu olunca hangisini seçeceğini bilemez insan.

Yirminci yüzyılın en güzel ve en bütüncül aşk söylemini yalnız aykırı aşkı yaşamış bir büyük yazar: Marcel Proust oluşturmuştu, neredeyse onunki kadar güzel ve bütüncül bir başka aşk söylemini yaklaşık yarım yüzyıl sonra aynı yönelişte bir kişinin üretmiş olması en azından çarpıcı bir rastlantı.

BEKLEYİŞ

BEKLEYİŞ. Küçük gecikmelerin (randevu, telefon, mektup, dönüş) akışına göre, sevilen varlığın beklenişinin yarattığı kaygı kargaşası.

1. Bir geliş, bir dönüş, vadedilmiş bir gösterge bekliyorum. Anlamsız da olabilir, alabildiğine dokunaklı da olabilir: *Schönberg Erwartung*'ta (*Bekleyiş*), bir kadın gece ormanda sevgilisini bekler; ben bir telefon bekliyorum, ama bunalım aynı bunalım. Her şey tumturaklı: *oran* duygusu yok bende.
2. Bir bekleyiş sahnebetimi vardır: onu düzenlerim, işlerim, bir zaman dilimi kesip burada sevilen nesnenin yitimini oynar ve küçük bir yasin bütün etkilerini yaratırım. Demek bu iş bir tiyatro oyunu gibi oynanır. Dekor bir kahvenin içini canlandırmaktadır; randevumuz var, bekliyorum. Prolog'ta, oyunun tek oyuncusu olarak (nedeni açık), ötekinin geciktiğini görür, saptarım; bu gecikme henüz matematik bir kendiliktir, hesaba vurulabilir (birkaç kez saatime bakarım); Prolog düşüncesiz bir kararla sona erer: kaygılanmaya karar verir, bekleyiş bunalımını başlatırım. O zaman birinci perde başlar, kestirimlerle doludur: ya saat konusunda, yer konusunda bir yanlış anlama varsa? Randevunun verildiği, kararın belirlendiği dakikayı anımsamaya çalışırım. Ne yapmalı (davranış bunalımı)? Kahve mi değiştirmeli? Telefon mu etmeli? Ama ya öteki bu yokluklar sırasında gelirse? Beni görmeyince gidebilir, vb. İkinci perde öfke perdesidir; burda olmayana şiddetli serzenişler yöneltirim: "Ne de olsa bana bir...", "Çok iyi bilir ki..." Ah! burada olsaydı da burada olmamasını başına kakabilseydim! Üçüncü perdede, salt bunalıma ulaşıyorum: bırakılmışlığın bunalımına: bir saniyede yokluktan ölüme geçmişimdir: öteki ölmüş

Winnicott gibidir: yasın patlaması: içimde *mosmor*'um. Oyun budur, ötekinin gelmesiyle kısılabılır; I.'de gelirse, karşılama sakindir; II.'de gelirse, "kavga" çıkar; III.'te gelirse, minnet duyulur, yücelik edimidir: derin derin soluk

Pelléas alırım, yer altından çıkıp da yaşamı, güllerin kokusunu yeniden bulan Pelléas gibi.

(Bekleme bunalımı sürekli şiddetli değildir; donuk anları da olur; beklerim ve bekleyişimin çevresinde her şey gerçekdışılığa düşer: bu kahvede, içeriye giren, gevezelik eden, şakalaşan, rahat rahat bir şeyler okuyan ötekilere bakarım: onlar beklemiyorlar.)

3. Bekleyiş bir büyüdür: *kımıldamama emri* almışım. Bir telefon beklemek *sonsuz*a, söylenmeze dek küçük yasaklarla örülür: odadan çıkamam, tuvalete gidemem, hatta telefon edemem (meşgul etmemek için); bana telefon edilmesi de canımı sıkar (aynı nedenle); şu saatte çıkmam gerektiğini düşününce deliye dönerim: iyilik getiren çağırıyor, Annenin dönüşünü kaçırma tehlikesi vardır. Beni zorlayan bütün bu sapmalar bekleyiş açısından yitirilmiş anlar, bunalım lekeleri olur. Çünkü arı bekleyiş bunalımı hiçbir şey yapmadan telefonun başında bir koltukta oturmamı ister.

4. Beklediğim varlık gerçek değil. Bebeğin ana memesini yaratması gibi, "sevme yeteneğimden, ona duyduğum gereksinimden yola çıkarak durmamacasına yeniden yaratırım onu": öteki kendisini beklediğim yere, kendisini yarattığım yere gelir. Gelmezse sanırsallaştırırım onu: bekleyiş bir sayıklamadır. Gene telefon: her çalışmada, çabucak açarım, arayan sevilen kişidir sanırım (beni araması gerektiğine göre); bir ufak çaba daha: sesini "tanırım", konuşmaya girişirim, beni sayıklamamdan uyandıran

"münasebetsiz"e kızıp köpürmek pahasına. Böylece, kahvede, kapıdan giren her insan, ilk anda, en ufak görünüş benzerliğiyle, *tanınır*. Ve aşk ilişkisi yatıştıktan uzun zaman sonra bile, sevmiş olduğum kişiyi sanrısallaştırma alışkanlığımı hep sürdürürüm: bazı bazı geciken bir telefon gene bunaltır beni ve telefon eden her kişide bir zamanlar sevdiğim sesi tanır gibi olurum: kesilmiş baçağının sızısını hâlâ duyan bir sakatım ben.

5. "Aşık mıyım? — Evet, beklediğime göre." Öteki hiç mi hiç beklemez. Bazı bazı beklemeyen kişiyi oynamak isterim; başka bir yerde oyalanmayı, geç gelmeyi denerim; ama her zaman yenilirim bu oyunda: ne yaparsam yapayım, boşuna, tam zamanında, hatta saatinden önce, orada olurum. Aşığın kaçınılmaz kimliği yalnızca budur: *ben bekleyenim*.

(Geçişimde, insan hep bekler — hekimin, profesörün, laboratuvarın kapısında. Dahası var: bir banka gişesinde, bir uçağın kalkış yerinde bekliyorsam, memurla, hostesle saldırganca bir bağ kurarım hemen, ilgisizlikleri bağımlılığımı ortaya çıkarıp kışkırtır: böylece, bekleyişin olduğu her yerde geçişimin de bulunduğu söylenebilir: bölünen ve kendini vermekte geciken bir burdalığa bağılıyım — sanki isteğimi geçirmek, gereksinimimi aşındırmak söz konusuymuş gibi. *Bekletmek*: her iktidara E.B. darın sürekli ayrıcalığı, "insanlığın bin yıllık eğlencesi".)

6. Bir yüksek görevli bir yüksek yosmaya tutkunmuş. Kadın, "Yüz gece boyunca bahçemde, pencereimin altında bir tabureye oturup beni beklersen, senin olurum", demiş. Doksan dokuzuncu gece, yüksek görevli oturduğu yerden kalkmış, taburesini koltuğunun altına alıp gitmiş.

"ANLAMAK İSTİYORUM"

ANLAMAK: Aşk oluntusunu birdenbire bir açıklanmaz nedenler ve tıkanmış çözümler düğümü gibi algılayınca, özne haykırır: "Anlamak istiyorum (başıma geleni)!"

1. Aşk konusunda ne düşünüyorum? — Gerçekte, hiçbir şey düşünmüyorum. *Ne olduğunu* bilmeyi çok isterdim, ama, içinde olduğumdan, varoluş olarak görüyorum onu, öz olarak değil. Tanımak istediğim şey (aşk) konuşmak için kullandığım nesnenin (aşk söylemi) ta kendisi. Hiç kuşkusuz, düşünmem olanaklı, ama bu düşünce hemen imgelerin yinelenimine takılıp kaldığından, hiçbir zaman düşünselliğe dönüşmüyor: mantığın dışında kaldığımdan (mantık birbiri dışında diller bulunduğunu varsayar), *iyi düşündüğümü* ileri süremem. Bunun için, yıl boyu aşk üstüne konuşup durması da boşuna, kavramı ancak "kuyruğundan": imgesel'in büyük akışı içinde dağılmış *flash*'lerle, kalıp sözlerle, anlatım şaşkınlıklarıyla yakalayabilirim; aşkın *kötü yeri*'ndeyim, göz kamaştırıcı yerinde:
Reik "Her zaman en karanlık yer lambanın altıdır"

2. Filmin unutturtamadığı aşk sorununu durmamacasına kafamda evirip çevirerek tek başıma sinemadan çıkarken, bir çılgık kopuyor içimden: *bitsin artık!* değil, şu: *anlamak istiyorum* (başıma geleni)!
3. Bastırma: çözümlmek, bilmek, kendiminkinden başka bir dilde söylemek istiyorum; sayıklamamı kendi gözümde canlandırmak istiyorum; beni bölen, beni kesen şeye karşıdan bakmak istiyorum. *Çılgınlığınızı anlayın:*

bölünmüş (bir yumurta, bir üvez gibi bölünmüş) Erdiştir'in yüzlerini, "bölünmüşlüklerini görsünler de o denli gözüpek olmasınlar diye" kesilme yerine çevirmesini söylediği zaman, Zeus'un buyruğu buydu. Anlamak imgeyi bölmek, bilmezliğin yüce örgeni *ben'i* çözmek değil midir?

4. Yorum: bu çılgınlığın söylemek istediği bu değil. Bu çılgılık A.C. da gene bir aşk çılgılığı gerçekte: "Kendimi anlamak, kendimi anlatmak, tanıtmak, kucaklatmak istiyorum, biri beni yanına alsın istiyorum." İşte çılgılığınızın anlamı.

5. Dizge değiştirmek istiyorum: artık gerçeği ortaya çıkarmamak, yorumlamamak, bilinci bile bir uyuşturucuya dönüştürmek ve böylece gerçeğin gerisi olmayan görüşüne, büyük aydınlık düşe, önbilisel aşka erişmek istiyorum.

(Ya bilinç —böyle bir bilinç— bizim insan geleceğimiz olsaydı? Ya sarmalın ek bir dönüşüyle bir gün, günler içinde gözler kamaştırıcı bir gün, her türlü tepkisel ideoloji silinip de bilinç en sonunda açığın ve örtülünün, görünüşün ve gizlinin yokoluşu olsaydı? Çözümlemeden gücü yoketmesi (hatta düzeltmesi ya da yöneltmesi) değil de yalnızca onu bir sanatçı gibi *süslemesi* istenseydi. Sürçmeler biliminin günün birinde kendi sürçmesini bulduğunu, bu sürçmenin de bilincin yeni, işitilmedik bir biçimi olduğunu tasarlayalım.)

ŞÖLEN, 81.

A.C.: mektup.

KÖKENBİLİM: Yunanlılar, sıradan düş *onar'*la önbilisel görüş *hypar'*ı (hiçbir zaman inanılmayan) birbirinden ayırırlardı. Belirten J.-L.B.

GÖRÜNTÜLER

GÖRÜNTÜ. Aşk alanında, en keskin acılar bilinenden çok görülenden gelir.

1. ("Vestiyerden dönünce, birdenbire, birbirlerine doğru eğilmiş durumda, sevecenlikle konuştuklarını görüyor.")

Görüntü kesilip ayrılıveriyor; bir harf gibi arı ve kesin: bana acı veren harf. Belirgin, tam, özenle düzeltilmiş, kesin: onun dışında bırakılmışım, belki yalnızca kilidin çevre çizgileriyle kesilmiş olduğu oranda varolan ilk sahne dışına atıldığım gibi. İşte en sonunda görüntünün, her türlü görüntünün tanımı: görüntü benim dışında bırakıldığım şeydir. Avcının gizlice sık yapraklar arasına çizildiği şu bulmaca resimlerin tersine, ben sahnede değilim: görüntü gizemsiz.

2. Görüntü tartışma bilmez, son sözü o söyler her zaman; hiçbir bilgi onun söylediğinin tersini söyleyemez, düzeltemez, ortadan kaldıramaz. Werther, Charlotte'un Albert'e adandığını bilir, gerçekte bulanık bir biçimde acı çeker bundan; ama "Albert ince beline sarılınca bütün bedeninde bir ürperti dolaşır." Charlotte'un benim olmadığını *iyi biliyorum*, der Werther'in mantığı, *ama ne de olsa* Albert onu benden çalıyor, der gözlerinin önündeki görüntü.

3. Dışında bırakıldığım görüntüler benim için dayanılır şeyler değil; ama bazı bazı da (tersine dönüş) ben girerim görüntüye. Ötekini onunla bırakmak zorunda olduğum kahveden uzaklaşırken, ıssız sokakta, biraz ezik, tek başıma yürür *görürüm* kendimi. Dışarda bırakılmışlığımı

görüntüye dönüştürürüm. Yokluğumun bir buz içinde donmuş gibi olduğu bu görüntü *acı* bir görüntüdür.

Caspar
David
Friedrich

Romantik bir tabloda kutup ışığı altında bir yığın donmuş yıkıntı görülür; hiçbir insan, hiçbir nesne yoktur bu ıssız ve hüzünlü yerde; ama aşk acısına kapılmaya göreyim, sırf bu yüzden, bu boşluk kendimi hemen buraya yansıtmamı ister; bu kitlelerin üzerine oturmuş, her zaman için bırakılmış bir küçük yontu gibi görürüm kendimi. "Üşüyorum, dönelim", der aşık, ama yol yoktur, gemi parçalanmıştır. Aşığın özel bir *üşümesi* vardır: ana sıcaklığına gereksinimi olan küçüğün (insan, hayvan küçüğünün) üşegenliği.

4. Beni yaralayan şey, ilişkinin *biçimleri*, görüntüleridir; daha doğrusu, başkalarının *biçim* dediklerini ben güç olarak duyarım. Görüntü —takınaksala örnek olarak— *nesnenin kendisi*'dir. Öyleyse aşık kişi sanatçı kişidir ve dünyası gerçekten tersine dönmüş bir dünyadır, burda her görüntü kendi sonu olduğuna göre (görüntünün ötesinde hiçbir şey).

NEDEN?

NEDEN. Aşık özne bir yandan takınaksal biçimde neden sevilmediğini sorup dururken, bir yandan da sevilen nesnenin kendisini sevdiği, ama bunu söylemediği inancı içinde yaşar.

1. Benim için bir "üstün değer" var: aşkım. Hiçbir zaman *Nietzsche* "Ne gereği var?" demem. Yoksayıcı değilim. Ereklere sorununa dokunmam bile. Tekdüze söylemimde hiçbir zaman "neden" yoktur, bir tek "neden" vardır yalnız, hep aynıdır: *ama beni neden sevmiyorsun? Aşkın kusursuz kıldığı (öyle çok veren, mutlu eden, vb.) bu ben nasıl sevilmez? Aşk serüveninden sonra da ısrarla süren soru: "Neden beni sevmedin?" ya da: "Ah, söyle, gönlümün Heine sevgilisi, neden bıraktın beni?": "O sprich, mein herzerliebster Lieb, warum verliessest du mich?"*

2. Hemen sonra (ya da aynı zamanda) soru artık "neden beni sevmiyorsun?" değil, "neden beni böyle azıcık seviyorsun?"dur. *Azıcık* sevmek için ne yapıyorsun? Ne demektir bu, bu "azıcık" sevmek? *Fazla'nın, yeterli değil'in* düzeninde yaşarım; rastlaşımara açlık duyarım, tüm olmayan her şey cömertlikten uzak gibi görünür gözüme; benim istediğim artık *niceliklerin algılanmadığı ve dökümün kapı dışarı edildiği bir yere yerleşmektir.*

Ya da şu — çünkü adçıyım: beni sevdiğini neden *söylemiyorsun?*

NIETZSCHE: "Yoksayıcılık ne anlama gelir? *Üstün değerlerin değerden düştüğü anlamına.* Ereklere mi eksiktir? "Ne gereği var?" sorusunun yanıtı yoktur."

HEINE, *Lyrisches Intermezzo*, 23, 285.

3. Gerçek şu ki —inanılmaz çelişki— sevildiğime hep inanırım. Arzuladığımı sanrılarım. Her yara bir kuşkudan *Freud* çok bir "İhanet"ten gelir; çünkü ancak seven ihanet edebilir, ancak sevildiğini sanan kıskanç olabilir: öteki, zaman zaman, beni sevmek olan varlığında kusur eder, işte mutsuzluklarımın *kaynağı*. Bununla birlikte, bir sayıklama ancak ondan uyanılınca varolur (ancak geçmişe dönük sayıklamalar vardır); bir gün, başıma geleni anlarım: sevilmediğim için acı çektiğimi sanıyordum, oysa sevildiğimi sandığım için acı çekiyordum; hem sevilip hep bırakıldığıma inanmanın karmaşası içinde yaşıyordum. Söylenişimi kim işitse, zor çocuklar için yapıldığı gibi, *peki ama ne istiyor bu?* diye haykırabilirdi.

(*Seni seviyorum beni seviyorsun* olur. Bir gün X...'e orkideler geldi: kaynağını hemen sanıladı: ancak kendisini sevenden gelebilir, kendisini seven de ancak kendi sevdiği olabilirdi. İki çıkarımı ancak uzun bir denetim süresinden sonra birbirinden ayırabildi: kendisini seven ille de kendi sevdiği değildi.)

FREUD. "Sanrısız arzu psikozunun (...) gizli ya da itilmiş arzuları bilince getirmekten başka bir şey yapmadığını, ancak fazladan bunları tam bir iyi niyetle gerçekleşmiş olarak canlandırdığını unutmayalım." (*Métapsychologie*, 178.)

Aydınlık Oda

Roland Barthes 26 Mart 1980'de, bir kaza sonucunda ölür. Kendi eliyle hazırladığı son kitabı *La Chambre claire*'in basımıysa 12 Mayıs 1980'de tamamlanır. Fotoğraf, dolayısıyla görüntü üzerine yazılmış olan kitabını göremeden ölmüş olması hüznün verir insana. Okumamız ilerledikçe bu hüznün büsbütün artar, çünkü şaşırtıcı bir biçimde, Roland Barthes dönüp dolaşıp ölüm konusuna gelir bu kitapta, ölümden doğrudan doğruya söz etmediği kimi sayfalarda da (örneğin annesinin bir resminden söz ederken) korkunç ağırlığını duyurmak için gizliden gizliye bir çaba harcar gibidir. Neden? İyice yaklaşmış olan ölümünü sezinlemiş olduğu için mi? Bilemeyiz kuşkusuz. Ama kesinlikle söylenebilecek bir şey varsa, o da Roland Barthes'in bu kitaba kendini, yaşamını, duygularını koyduğudur. Hatta, somut, nesnel bir konu üzerinde yoğunlaşmasına karşın, *La Chambre claire*'in Roland Barthes'in romana en çok yaklaşan yapıtı olduğu söylenebilir. Bu nedenle, fotoğraf konusunda verdiği bilgilerden çok, fotoğrafın duyarlılığına etkileri ve arayışının yönlenimleri ilgilendirir bizi.

Buraya, yazarın etkilenimleri ve arayışları konusunda yeterli bir görüş edinmemizi sağlayacak biçimde ve kitaptaki sıraya göre, sekiz bölüm aktarıyoruz.

1

Çok eskiden, bir gün, Napoléon'un en küçük kardeşi Jérôme'un bir fotoğrafını (1852) görmüştüm. O gün bugün hiçbir zaman indirgeyemediğim bir şaşkınlıkla, "imparatoru görmüş gözleri görüyorum", demiştim içimden. Bazı bazı bu şaşkınlıktan sözettığım oluyordu, ama hiç kimse şaşkınlığımı paylaşır, hatta anlar gibi görünmediğinden (yaşam böyle küçük yalnızlık yaralarıyla oluşur), unuttum. Fotoğrafa ilginçim daha kültürel bir yön tuttu. Birini ötekenden ayıramamakla buluk te, sinemaya karşı Fotoğrafı sevdiğime karar verdim. Bu soru dayattı yordu. Fotoğraf karşısında "varlıkbilimsel" bir isteğe kapılmıştım ve

pahasına olursa olsun, "kendinde" ne olduğunu, imgeler topluluğundan hangi temel özellikle ayrıldığını bilmek istiyordum. Gerçekte, böyle bir istek uygulayım ve kullanımdan gelen apaçıklıklar dışında ve çağımızdaki başdöndürücü yaygınlığına karşın, Fotoğraf'ın varolduğu, kendine özgü bir "niteliği" bulunduğu konusunda bir kesinliğe ulaşamadığım anlamına geliyordu.

2

Kim yönlendirebilirdi beni?

İlk adımda, sınıflandırma adımında (bir bütünce oluşturmak istiyorsak, sınıflandırmamız, örneklendirmemiz gerekir), Fotoğraf ele gelmez. Gerçekten de, uygulanan bölümlenmeler ya görgül (profesyonel/amatör), ya sözbilimsel (Görünümler/Nesneler/Portreler/Çıplaklar), ya estetik (Gerçekçilik/Resimselcilik), ne olursa olsun nesnenin dışındadır, özülle bağıntısızdır, bu öz de (eğer varsa) ancak ortaya çıkışını oluşturduğu Yeni olabilir; çünkü bu sınıflandırmalar eski yansıtım biçimlerine de pekâlâ uygulanabilir. Fotoğraf sınıflandırılmaz bir şeydi sanki. O zaman bu düzensizliğin neye dayanabileceğini sordum kendi kendime.

Önce şunu buldum. Fotoğrafın sonsuzca yansıttığı şey yalnız bir kez olmuştur: varoluşsal bakımdan bir daha hiçbir zaman yinelenemeyecek olanı mekanik biçimde yineler. Onda, olay hiçbir zaman başka şeye ulaşmak üzere kendini aşmaz: gereksinim duyduğum bütüneyi gördüğüm bedene getirir hep; salt özel'dir, egemen, donuk ve sanki saçma Olağanlıktır, *Bu*'dur (bu fotoğraftur, Fotoğraf değil), kısacası, *Tuché*'dir, yorulmaz anlatımında Rastlaşım, Karşılaşım, Gerçek'tir. Buddhacılık, gerçeği belirtmek için *sunya*, boşluk, der; daha da iyisi, *tathata* der, yani bu, böyle olmak, şu olmak; *tat* sanskritçede *şu* anlamına gelir ve parmağıyla bir şey gösterip *Ta, Da!* diyen küçük çocuğun devinimini düşündürür. Bir fotoğraf her zaman bu devininim ucundadır: *bu* der, *budur* der, *şu!* der, başka hiçbir şey söylemez, bir fotoğraf felsefel olarak dönüştürülemez (söylenemez), saydam ve hafif kılıfını oluşturduğu olağanlıkla dolmuştur tümüyle. Birine fotoğraflarınızı gösterin; hemen kendisininkileri çıkaracaktır: "Bakın, bu

kardeşim, bu da çocukken ben", vb.; Fotoğraf "Bakın", "Bak", "İşte" lerin almaşık şarkısından başka bir şey değildir; parmağıyla belirli bir *karşı-karşıyalığı* gösterir, bu salt gösterici dilin dışına çıkılamaz. Bunun için, *bir* fotoğraftan söz etmek ne denli doğalsa, Fotoğraftan söz etmek o denli olmayacak bir şey gibi geliyordu bana.

Gerçekten de, bir fotoğraf hiçbir zaman göndergesinden (gösterdiği şeyden) seçilmez, hiç değilse hemen ya da herkesçe seçilmez (daha başlangıçta ve nesneye öykünme biçimiyle engellendiğinden, başka her imge de böyledir): fotoğrafın gösterenini algılamak olanaksız değildir (profesyoneller başarır bunu), ama bu iş ikinci bir bilgi ya da düşünce edimi gerektirir. Doğası gereği, Fotoğrafta (kolaylık olsun diye şimdilik olağanlığın yorulmak bilmez yinelenimine gönderen bu evrenselliği benimsemek gerekiyor) yineleyimsel bir şey vardır: bir pipo her zaman bir pipodur, uzlaşmaz bir biçimde. Sanki Fotoğraf göndergesini de her zaman kendisiyle birlikte götürür, her ikisi de devinen dünyanın ortasında aynı tutkun ve ölümsü kıymıltısızlığa yargılı durumdadır: parçası parçasına birbirlerine yapışmışlardır, kimi işkence biçimlerinde bir cesede zincirlenmiş mahkûm gibi; ya da sonsuz bir çiftleşmede birleşmişçesine hep birlikte yüzen kimi balık çiftleri (Michelet'nin dediğine göre köpek balıkları) gibi. Fotoğraf parçalanmadıkça iki tabakası birbirinden ayrılamayan şu katmanlı nesnelere sınıfında yer alır: cam ve görünüm, ve neden olmasın, İyilik ve Kötülük, arzu ve nesnesi: tasarlanabilen, ama algılanamayan ikilikler (aradığım özün Gönderge'nin bu hep orda olma inadından fıskıracağını bilmiyordum daha).

Bu kaçınılmazlık (bir şey ya da *biri* olmadan fotoğraf olmaz) Fotoğraf'ı nesnelere — dünyanın bütün nesnelere ucsuz bucaksız karışıklığına sürükler: neden bir başkasını değil de şu nesneyi, şu anı seçmeli (fotoğrafını çekmeli)? Fotoğraf sınıflandırılmaz, çünkü şu ya da bu durumlarını *belirlemek* için hiçbir neden yoktur; belki o da bir gösterge kadar iri, kesin, soylu olmak isterdi, böylece bir dil saygınlığı kazanırdı; ama gösterge olması için "belirtü" gerekir; bir belirtme ilkesinden yoksun olunca, fotoğraflar iyi tutmayan, süt gibi *kesilen* göstergelerdir. Neyi gösterirse gösterebilirsin, nasıl gösterirse gösterebilirsin, fotoğraf her zaman görünmez kalır: görünen kendisi değildir.

Kısacası, gönderge tam uyar. Ve bu benzersiz uyma fotoğraf üzerinde bağdaşımı alabildiğine zorlaştırır. Fotoğrafı ele alan kitaplar (bu

başka sanat üzerine yazılmış kitaplardan çok daha azdır) bu güçlüğü kurbanıdır. Kimileri uygulamaya ilişkindir; fotoğrafın gösterenini "görmek" için çok yakından bağdaşım sağlamak zorundadırlar. Kimileri tarihsel ya da toplumbilimseldir; bunlar da genel Fotoğraf olgusunu gözlemlemek için çok uzaktan bağdaşım yapmak zorundadır. Sinirli bir biçimde, hiçbirinin beni ilgilendiren fotoğraflardan, bana haz ya da coşku verenlerden sözemediğini görüyordum. Fotoğrafta görünümü düzenleme kurallarını ya da, öbür uçta, aile töremi olarak Fotoğrafı ne yapacaktım ben? Fotoğraf üstüne bir şey okuduğum her seferde, sevdiğim bir fotoğrafı düşünüyordum, bu da beni öfkeliendiriyordu. Çünkü ben yalnızca göndergeyi, arzulanan nesneyi, sevgili bedeni görüyordum; o zaman da tedirgin edici bir ses (bilimin sesi) sert bir biçimde: "Fotoğraf'a dön, diyordu bana. Orada gördüğün ve sana acı çektirten şey, bir toplumbilimci topluluğunun incelediği "Amatör Fotoğrafların" ulamına girer: aileyi güçlendirmeye yönelik bir toplumsal bütünleştirme kuralının izinden başka bir şey değildir, vb." Gene de direniyordum; bir başka ses, en güçlüsü, toplumbilimsel yorumu yadsımaya yöneliyordu beni: kimi fotoğraflar karşısında yabancı, kültürsüz olmak istiyordum. Böylece, ne dünyanın sayısız fotoğraflarını indirgemeyi göze alabiliyordum, ne de elimdeki birkaç fotoğrafı bütün Fotoğraf olarak görmeyi: bir çıkmazdaydım kısacası, deyim yerindeyse, "bilimsel olarak" yalnız ve yoksundum.

3

O zaman Fotoğraf üstüne yazma isteğimin gün ışığına çıkardığı bu karışıklık ve ikilemin her zaman yaşadığım bir tür rahatsızlığı: biri anlatımsal, öteki eleştirel (bu sonuncusunun içinde de birkaç söylem, toplumbilimin, göstergebilimin, ruhçözümleyimin söylemleri) iki dil arasında gidip gelen bir özne olmanın rahatsızlığını yansıttığını, ama sonuçta her ikisi karşısında da duyduğum hoşnutsuzlukla bendeki en kesin şeyi (ne denli bönce olursa olsun): her türlü indirgeyici dizge karşısında çılgınca direnci gösterdiğini düşündüm. Çünkü ne zaman bu yola başvursam, dilin direndiğini, böylece indirgemeye ve kınamaya

kaydığını seziyor, usulca onu bırakarak arayacağımı başka yerde arıyordum: başka türlü konuşmaya başlıyordum. En iyisi, teklik savımı manüğe dönüştürmek ve "ben'in eskil egemenliği"ni (Nietzsche) bir buldurucu ilkeye dönüştürmeyi denemektir. Böylece, araştırmama çıkış noktası olarak topu topu birkaç fotoğrafı, *benim için* var olduklarından kuşku duymadıklarımı almaya karar verdim. Bütüncü söz konusu bile değildi: yalnızca birkaç parça. Özellikle bilim arasındaki bu eni konu yerleşik çekişmede, şu garip düşünceye geliyordum: neden nesneyle yeni bir bilim olmasın? Bir *Mathesis singularis* (artık *universalis* değil)? Böylece kendimi her fotoğrafın aracısı olarak görmeyi kabul ettim: birkaç kişisel yönelimden yola çıkarak temel özelliği, kendisi olmayınca Fotoğraf'ın da olmayacağı evrenseli dile dökmeye çalışacaktım.

9

Bir resimli dergiyi karıştırıyordum. Bir fotoğraf beni durdurdu. Olağanüstü hiçbir şey: Nikaragua'da bir ayaklanmanın (fotoğrafsal) sıradanlığı: yıkık bir sokak, ortalığı denetleyen, zırlı başlık giymiş iki asker; ikinci planda, iki rahibe. Bu fotoğraf hoşuma mı gidiyordu? İlgilendiriyor muydu beni? Düşündürüyor muydu? O bile değil. Yalnızca vardı (benim için). Hemen anladım ki, varlığı ("serüven") süreksiz, aynı dünyadan olmamaları nedeniyle ayrışık (karşıtlığa dek gitmeye gerek yoktu) iki öğenin: askerlerle rahibelerin bir arada bulunmasından ileri geliyordu. Yapısal bir kural sezinledim (kendi bakışımla oranlı olarak) ve hemen aynı röportajcının (Hollandalı Koen Wessing) başka fotoğraflarını gözden geçirerek bunu doğrulamayı denedim: bu fotoğrafların çoğu çekiyordu beni, çünkü yakaladığım bu bir tür ikiliği içeriyorlardı. Şurada, ana ile kız çığlıklar kopararak (Baudelaire: "yaşamın önemli durumlarında devinimin tumturaklı gerçeği") babanın tutuklanmasına ağlıyorlar, bu da *kırın ortasında* oluyor (nerden öğrenmişler haberi? bu deviniler kimin için?). Şurada, bozuk bir yolun üstünde, ak bir çarşafın altında bir çocuk cesedi; akrabalar, dostlar, üzgün, çevresini dolaşıyorlar; sıradan bir sahne, ama karışıklıklar gördüm: çocuğun ayakkabısı çıkmış ayağı, annenin ağlayarak taşıdığı



Fotoğ. Koen Wessing, Nikaragua, 1979.

çarşaf, uzakta bir mendille burnunu kapatan bir kadın. Şuradaysa, bombardıman edilmiş bir dairede, iki çocuğun kocaman gözleri, birinin gömleği açılmış, göbeği görünüyor (bu gözlerin aşırılığı sahneyi bulandırıyor). Son olarak da şurada, bir evin duvarına sırtını vermiş üç Sandinist, yüzlerinin alt yanını bir bezle kapatmışlar (pis koku mu? gizlenme mi? Ben arıyorum, gerillanın gerçeklerini bilmiyorum); biri kalçasının üstünde bir tüfek tutuyor (tırnaklarını görüyorum); ama öteki el açılp uzanıyor, sanki bir şey açıklıyor, bir şey kanıtlıyormuş gibi. Aynı röportajın öteki fotoğrafları beni daha az ilgilendirdiklerine göre, kuralım işliyor demekti; güzeldiler, ayaklanmanın onurunu ve dehşetini iyi anlatıyorlardı, ama benim için hiçbir belirti taşıyorlardı: bağdaşıklıkları kültürel kalıyordu; konunun ürkünçlüğü olmasa, aşağı yukarı Greuze işi "sahne"lerdi.



Fotoğ. Koen Wessing, Nikaragua, 1979.

Şu yeryüzünde güncel olayları yakalayacağım diye çırpınan bütün genç fotoğrafçılar ölüm'ün görevlileri olduklarını bilmiyorlar. Çağımızın ölüm'ü üstlenme biçimi bu: çılgıncasına canlının yadsıyıcı kaçamağı. Fotoğrafçı bir bakıma bu işin ustasıdır. Çünkü, tarihsel olarak, Fotoğraf'ın XIX. yüzyılın ikinci yarısında başlayan "ölüm bunalımı"yla bir bağıntısı bulunması gerekir; ben, kendi payıma, Fotoğraf'ın çıkışını durmamacasına toplumsal ve ekonomik bağlamına yerleştirmek yerine, ölüm ile yeni imgenin insanbilimsel bağının araştırılmasını yeğledim. Çünkü bir toplumda ölüm'ün ne de olsa bir yerlerde bulunması gerekir; artık dinselde değilse (ya da daha az bulunuyorsa) başka yerde: belki de yaşamı alıkoymak isterken ölüm'ü üreten şu imgede olmalı. Töremlerin gerilemesiyle çağdaş olan Fotoğraf bizim çağdaş toplumumuzda, simge, din ve törem dışı bir ölüm'ün, birdenbire gerçek ölüm'e dalışın karşılığıdır belki de: *Ölüm/Yaşam*, dizi yalın bir tık sesine indirgenir, başlangıçtaki duruşla son kâğıdı birbirinden ayıran tık sesine.

Fotoğrafla, *düz ölüm'e* gireriz. Bir gün, bir dersten çıkarken, biri bana horgörüyle, "Ölümden dümdüz sözediyorsunuz", demişti —sanki Ölüm'ün dehşeti dümdüzlüğü değilmiş gibi! Şudur dehşet: en çok sevdiğimin ölümü konusunda söylenecek hiçbir şey yoktur, fotoğrafı konusunda söylenecek hiçbir şey yoktur, hiç derinleştirmeden, hiç dönüştüremeden bakmakla kalırım bu fotoğrafa. Varabileceğim tek "düşünce" bu ilk ölümün ucunda benim kendi ölümümün yazılı olduğudur; ikisi arasında hiçbir şey yoktur artık, beklemekten başka hiçbir şey; bu *alay'dan* başka kaynağım yok: "söylenecek hiçbir şey yok 'tan söz etmek.

Fotoğraf'ı ancak bir aruğa dönüştürebilirim: ya çekmece, ya çöp sepeti. Genel olarak (ölümlü) kâğıdın yazgısını paylaşmakla kalma, daha dayanıklı destekler üzerine geçirilmiş bile olsa, ölümlülükten kurtulamaz: canlı organ olarak, filizlenen gümüş taneciklerinden doğar, bir an açılır, sonra yaşlanır. Işık, nemin etkisiyle solar, bitkinleşir, yoko-

lup gider; atmaktan başka yapılacak bir şey kalmamıştır. Eski toplumlar, yaşamın yedeği olan anının ölümsüz kalmasını, hiç değilse Ölüm'ü söyleyen şeyin ölümsüz olmasını sağlayacak biçimde düzenliyorlardı işleri. Araçları da Anıt'tı. Ama çağdaş toplum ölümlü olan Fotoğrafı "olmuş olan"ın genel ve sanki doğal tanığı yaparak Anıt'tan vazgeçti. Çelişki: aynı yüzyıl hem Tarih'i, hem Fotoğrafı yarattı. Ama Tarih olgucu reçetelere göre üretilmiş bir bellek, sözlensel Zaman'ı yokeden bir salt düşünel söylemdir; Fotoğraf sa güvenilir, ama geçici bir tanıktır; öyle ki, bugün her şey türümüzü şu güçsüzlüğe hazırlıyor: çok yakında, duyumsal ya da simgesel olarak, *süre*'yi tasarlayamayacağız: Fotoğraf çağı aynı zamanda devrimlerin, uzlaşmazlıkların, suikastların, patlamaların, kısacası sabırsızlıkların, olgunlaşmayı yadsıyan her şeyin çağıdır —hiç kuşkusuz, "Bu oldu" şaşkınlığı da geçecektir. Şimdiden geçti. Neden bilmem, ben bu olgunun son tanıklarından biriyim (güncel olmayanın tanığı), bu kitap da onun eski bir izi.

Bu sararan, solan, silinen, benim elimden olmasa da —bunu yapamayacak ölçüde boş inançlarım vardır— ölümümde çöpe atılacak olan bu fotoğrafla birlikte yok olacak olan nedir? Yalnızca "yaşam" (canlıydı, objektifin önünde canlı olarak durmuştu) değil, bazı bazı da, nasıl söylemeli, aşk. Annemle babamı (birbirlerini sevdiklerini biliyorum) bir arada gördüğüm tek fotoğrafın karşısında, aşk bir gömü olarak bir daha belirmeyesiye yok olup gidecek diye düşünürüm; çünkü, ben bu dünyadan göçünce, artık hiç kimse tanıklık edemeyecek buna: yalnızca ilgisiz Doğa kalacak. Bu öyle keskin bir parçalanış ki, Michelet Tarih'i bir aşk başkaldırısı olarak tasarladı: yalnızca yaşamı değil, bugün modası geçmiş sözcüklerle İyilik, Adalet, Birlik, vb. dediği şeyleri de sürdürmek istedi.



Fotoğ. A. Kertész, Paris 1926.

46

"Acil servis" üzerine bir röportajın fotoğraflarını yorumlayayım diye kendimi zorlarken, aldığım notları yavaş yavaş yırtıyorum. Nasıl, ölüm, intihar, yara, kaza konusunda söylenecek hiçbir şey yok mu? Hayır, beyaz önlükler, sedyeler, yere uzanmış cesetler, cam kırıkları, vb. gördüğüm bu fotoğraflar konusunda söylenecek hiçbir şey yok. Ah, bir bakış, bir öznenin bakışı olsaydı, fotoğrafta, biri bana bakardı! Çünkü Fotoğraf'ın bir gücü vardır —gittikçe yitiriyor bu gücü, çünkü objektife karşı durma genellikle eskimiş sayılıyor— *dosdoğru gözlerime* bakma gücü (işte yeni bir farklılık daha: filmde hiç kimse bana bakmaz: yasaktır — düşünem yasaklamıştır).

Fotoğraf bakışında bazı bazı yaşamda da bulduğumuz aykırı bir şeyler vardır: geçen gün, kahvede, bir delikanlı, yalnız başına oturmuş, gözlerini salonda dolaştırıyordu; bakışı benim üzerime de konuyordu bazı bazı; o zaman bana, beni *gördüğünün* kesinliğine varmadan *baktığını* kesinlikle anladım: tasarlanmasız olanaksız uyumsuzluk: görmeden nasıl bakılır? Fotoğraf sanki dikkati algılamadan ayırır ve yalnızca birincisini verir, oysa ikincisi olmadan birincisi olanaksızdır; şaşılacak şey, *noema*'sız bir *noesis*, düşüncesiz bir düşünme edimi, hedefsiz bir nişanalmadır. Oysa bir havanın en bulunmaz niteliğini üreten de bu aykırı devinimdir. İşte aykırılık: insan bu kara bakalit parçasına bakarken akıllıca hiçbir şey düşünmeyip de nasıl akıllı görünebilir? Bakış, görüde tutumluluğa giderek bir iç nesneye takılmış görünür de ondan. Ellerinde daha yeni doğmuş bir köpek tutan ve yavaş yavaş ona doğru eğen bu küçük oğlan (Kertész, 1928) objektife hüznü, kıskanç, korkak gözlerle bakıyor: ne acıklı, ne iç parçalayıcı düşünsellik! Gerçekte, hiçbir şeye bakmıyor: aşkını ve korkusunu içeri dönük olarak *tutuyor*: budur bakış.

Ama bakış dayatırsa (hele sürerse, fotoğrafla birlikte, zamanın içinden geçerse), her zaman gücül olarak delidir: aynı zamanda hem gerçek etkisi, hem delilik etkisidir. 1881'de, güzel bir bilimsel anlayışla hastaların "physiognomonie"si üzerinde bir araştırmaya girişen Galton ve Mohamed birtakım yüz planşları yayımlamışlardı. Hiç kuşkusuz hastalığın bunlardan okunamayacağı sonucuna varılmıştı. Ama, yaklaşık



Fotoğ. A. Kertész, Paris 1928.

yüz yıl sonra, bütün bu hastalar hâlâ bana baktıklarından, ben tersi düşüncedeyim: kim dosdoğru gözlerimize bakıyorsa delidir.

Fotoğrafın "yazgı"sı bu olmalı: beni "gerçek tüm fotoğraf"ı bulduğuma inandırarak (kim bilir kaç fotoğrafta bir!) gerçeklik ("*Bu oldu*") ile doğruluğun ("*işte bu!*") işitilmedik kaynaşımını gerçekleştirir; hem betimleyici, hem ünlemci olur; duyumsalın (aşk, acıma, yas, atılım, istek) varlığın güvencesi olduğu çılgın noktada görüntüyü taşır. Gerçekten deliliğe yaklaşır o zaman, "deli doğru"ya ulaşır.

Fotoğrafın *noema*'sı basit, sıradandır; hiçbir derinliği yoktur: "*Bu oldu.*" Eleştirmenlerimizi bilirim: Nasıl! daha ilk bakışta bildiğimi bulmak için bütün bir kitap (kısa bile olsa) yazmak mı? — Evet, ama böyle bir apaçıklık deliliğin kardeşi olabilir. Fotoğraf abartılmış, yüklü bir apaçıklıktır, sanki yansıttığının betisini değil (tam tersidir), varoluşunu karikatürleştirir. İmge nesnenin hiçidir, der görüngübilim. Fotoğraftaysa, ortaya koyduğum yalnızca nesnenin yokluğu değildir; aynı devinimle, eşit bir biçimde, nesnenin varolduğu ve kendisini gördüğüm yerde bulunmuş olduğudur. Delilik işte buradadır; çünkü, bugüne değin, hiç kimse gerçeğin geçmişi aracısız kesinleyemezdi bana; ama Fotoğraf işin içine girince, kesinliğim dolaysızdır: dünyada hiç kimse yanıltamaz beni. O zaman Fotoğraf benim için tuhaf bir *medium*, yeni bir sanrı biçimi olur: algılama düzeyinde yanlış, zaman düzeyinde doğrudur: bir bakıma ılımlı, alçak gönüllü, *bölünmüş* (bir yandan "bu değil"dir, öbür yandan "ama gerçekten oldu"dur) bir sanrıdır: gerçeğe sürülmüş, çılgın imgedir.

Bu sanrının özgüllüğünü yansıtmayı deniyorum, şunu buluyorum: gene annemin fotoğraflarına baktığım bir günün akşamında, dostlarla, Fellini'nin *Casanova*'sını görmeye gitmişim; kederliydim, film canımı sıkıyordu; ama Casanova genç otomatla dansetmeye başlayınca, birdenbire garip bir uyuşturucunun etkisine girmişim gibi, gözlerim korkunç ve çok hoş bir keskinlik kazandı; her ayrıntıyı kesinlikle görüp bir bakıma varlığının sonuna dek tadını çıkarıyordum, ama hepsi de alt üst ediyordu beni: dümdüz giysinin altında azıcık beden varmış gibi, görüntünün inceliği; ak fizolden buruşuk eldivenler; saçların üstündeki tüyün hafif (ama beni etkileyen) gülünçlüğü, bu boyalı, gene de bireysel, günahsız yüz: umutsuzcasına cansız, gene de meleksi bir "iyi niyet"le hazır, sunulmuş, seven bir şey. O zaman karşı konulmaz biçimde Fotoğrafı düşündüm: çünkü bütün bunları beni etkileyen (ve yöntemle Fotoğraf yaptığım) fotoğraflar için de söyleyebilirdim.

O zaman Fotoğraf, Delilik ve adını iyi bilmediğim bir şey arasında bir tür bağ (düğüm) bulunduğunu anlar gibi oldum. Bu şeye aşk acısı

diyordum başlangıçta. Sonuçta Fellini'nin otomatuna aşık değil miydim? İnsan kimi fotoğraflara aşık değil midir? (Proust'un dünyasının fotoğraflarına bakarken, Julia Bartet'ye, dük de Guiche'e aşık olurum.) Gene de tümüyle bu değildi. Aşk duygusundan daha geniş bir dalgaydı. Fotoğraf'ın (kimi fotoğrafların) uyandırdığı aşkı, tuhaf bir biçimde adının modası geçmiş bir başka ezgi duyuluyordu: Merhamet. Son bir düşüncede ince kolyeli, tokalı kunduralı zenci kadınıki gibi beni "çarpmış" (*punctum*'un edimi bu olduğuna göre) imgeleri topluyordum. Her birinin içinden, şaşmaz bir biçimde, gösterilen şeyin gerçekdışılığının ötesine geçiyor, kollarımla ölmüş olana, ölecek olana sarılarak delicesine gösteriye, imgeye giriyordum. 3 Ocak 1889'da ağlayarak dövülen bir atın boynuna sarıldığı zaman, Nietzsche de böyle yapmıştı: Merhamet nedeniyle çıldırmıştı.

48

Toplum Fotoğraf'ı uslandırmaya, durmamacasına kendisine bakan yüzde patlama tehlikesi gösteren deliliği yumuşatmaya çalışır. Bu konuda elinin altında iki yol vardır.

Birincisi, fotoğrafı bir sanat yapmaktır, çünkü hiçbir sanat deli değildir. Fotoğrafçının tablo sözbilimine ve onun yüceltilmiş sergileme biçimine uyararak ressamla yarışmakta dayatması bundandır. Fotoğraf gerçekten bir sanat olabilir: kendinde hiçbir delilik kalmadığı, *noema*'sı unutulduğu, bunun sonucu olarak da özü bana etkimez olduğu zaman: binbaşı Puyo'nun Dolaşan Kadınlar'ı karşısında heyecanlandığımı ve "*Bu oldu*" diye haykırdığımı mı sanırsınız? Sinema Fotoğraf'ın bu uysallaştırılmasının örneğidir — hiç değilse düşlemsel sinema, yedinci sanat olduğu söylenen sinema; bir film hileyle deli olabilir, deliliğin kültürel göstergelerini sunabilir, hiçbir zaman doğası (resimsel koşulu) dolayısıyla deli değildir; bir sanrının tam tersidir her zaman; yalnızca bir yanılsamadır; görümü düşseldir, anısal değil.

Fotoğrafı uslandırmanın öteki yolu onu karşısında kendi yerini belirleyeceği, özgüllüğünü, aykırılığını, deliliğini kesinleyeceği başka hiçbir resim kalmayacak biçimde genelleştirmek, sürüleştirmek, bayağılaştırmaktır. Bizim toplumumuzda yapılan da budur, Fotoğraf

zorbalığıyla öteki resimleri ezmektedir: gravür, somut resim kalmadı artık, çıkınca da Fotoğraf örnekçesinin büyüüne kapılarak çıkıyor. Biri bana bir kahvenin müşterilerini göstererek: "Bakin, ne kadar donuklar; günümüzde resimler insanlardan daha canlı", demişti. Günümüzün belirülerinden biri de bu tersine dönüştür belki de: genelleşmiş bir resim-selliğe göre yaşıyoruz. Birleşik Devletler'e bakın: her şey resme dönüşüyor bu ülkede: yalnızca resim var, resim üretilip resim tüketiliyor. Bir uç örnek: New York'ta bir porno dükkânına girin; burda günahı bulamazsınız, yalnızca canlı tablolarını bulursunuz (Mapplethorpe açık görüşlülükle kimi fotoğraflarını bundan çıkarmıştı); burada kendini zincire vurdurup kamçılatturan adsız birey (hiç mi hiç oyuncu değil), hazzını, bu haz ancak sado-mazoşist'in kalıplaşmış (bayağılaşmış) resmine ulaşırsa tasarlayabilir: erinç resimden geçer: işte büyük değişim. Böyle bir tersine dönüş ister istemez ahlâk sorununu ortaya çıkarıyor: resim ahlâk dışı, din dışı ya da şeytansı (Fotoğraf'ın çıkışında kimilerinin söyledikleri gibi) olduğu için değil, genelleştikçe insan dünyasını, süsleme kisvesi altında, uzlaşmazlıklardan ve isteklerden tümüyle soyutladığı için. İlerlemiş denilen toplumları nitelendiren şey, bugün bu toplumların eski zaman toplumları gibi inanç değil, resim tüketmeleridir; demek ki daha hoşgörülü, daha az bağnaz, ama aynı zamanda daha "yalancı"dırlar —bunu günlük bilinçte bulantılı bir sıkıntı izlenimiyle dile getiriyoruz, sanki resim, evrenselleştikçe, farksız (ilgisiz) bir dünya üretiyormuş gibi. Bu dünyanın şurasından burasından anarşiciliklerin, toplumdışılıkların ve bireyciliklerin çılgılığı yükselebilir: resimleri yokedelim, dolaysız (aracısız) Arzu'yu kurtaralım.

Çılgın mı, bilge mi? Fotoğraf beriki de olabilir, öteki de: gerçekçiliği görel kalırsa, estetik ya da kılıgısal alışkanlıklarla (berberde, dışıde dergi karıştırmak) dengelenirse, bilgedir; bu gerçekçilik saltsa ve ilksel niteliğiyle, tutkun ve ürpermiş bilince Zaman'ın anlamını getiriyorsa, delidir: nesnelere akışını tersine çeviren, kansızlaştırıcı bir devinimdir, buna fotoğraf esrimesi adını vereceğim.

Fotoğrafın iki yolu bunlardır işte. Seçmek, gösterisini kusursuz yanılsamaların uygar izgesine bağlamak ya da onda uzlaşmaz gerçeğin uyanışını göğüslemek benim bileceğim bir şey.

Et après ?

- Qui écrit, maintenant ? Pourre
vay encaie s'écure quelque chose
- On écrit avec son désir, et se
n'en fait pas de désirer

Peki sonra?

—Ne yazmalı. Hâlâ birşey yazabilecek misiniz?

—İnsan arzusuyla yazar, Benim de arzusun sonu gelmiyor.

metis seçkileri

ROLAND BARTHES

Yazı ve Yorum günümüz düşüncesinde önde gelen bir yer tutan eleştiri ve deneme yazarı Roland Barthes'ın yaşamı boyunca yayımlanmış yapıtlarının herbirinden seçilmiş bölümler içeriyor. Kitap Tahsin Yücel tarafından hazırlandı ve çevrildi.

Bir yazar olarak Roland Barthes'ın temel yönelişinin "parçalar" yazmak olduğu düşünülür. Bu seçkide, göstergebilimden yazın kuramına, toplumbilime ve kültür eleştirisine uzanan Barthes yapıtının bütünlüğünü okura iletebilecek parçaları biraraya getirmeyi amaçlandık.

Roland Barthes "zor " bir okuma olabilir, ama zor metinlerde de sürükleyici bir roman keyfi duyabilen okur için büyük bir metin tadı vad ediyor; nerdeyse hiçbir zaman kendi üstüne "kapanmayan" Barthes yazısının kendisi için seçtiği okur da budur zaten.



ISBN 975-7650-38-2

Metis Yayınları, Başmusahip Sok. 3/2, Cağaloğlu / İstanbul